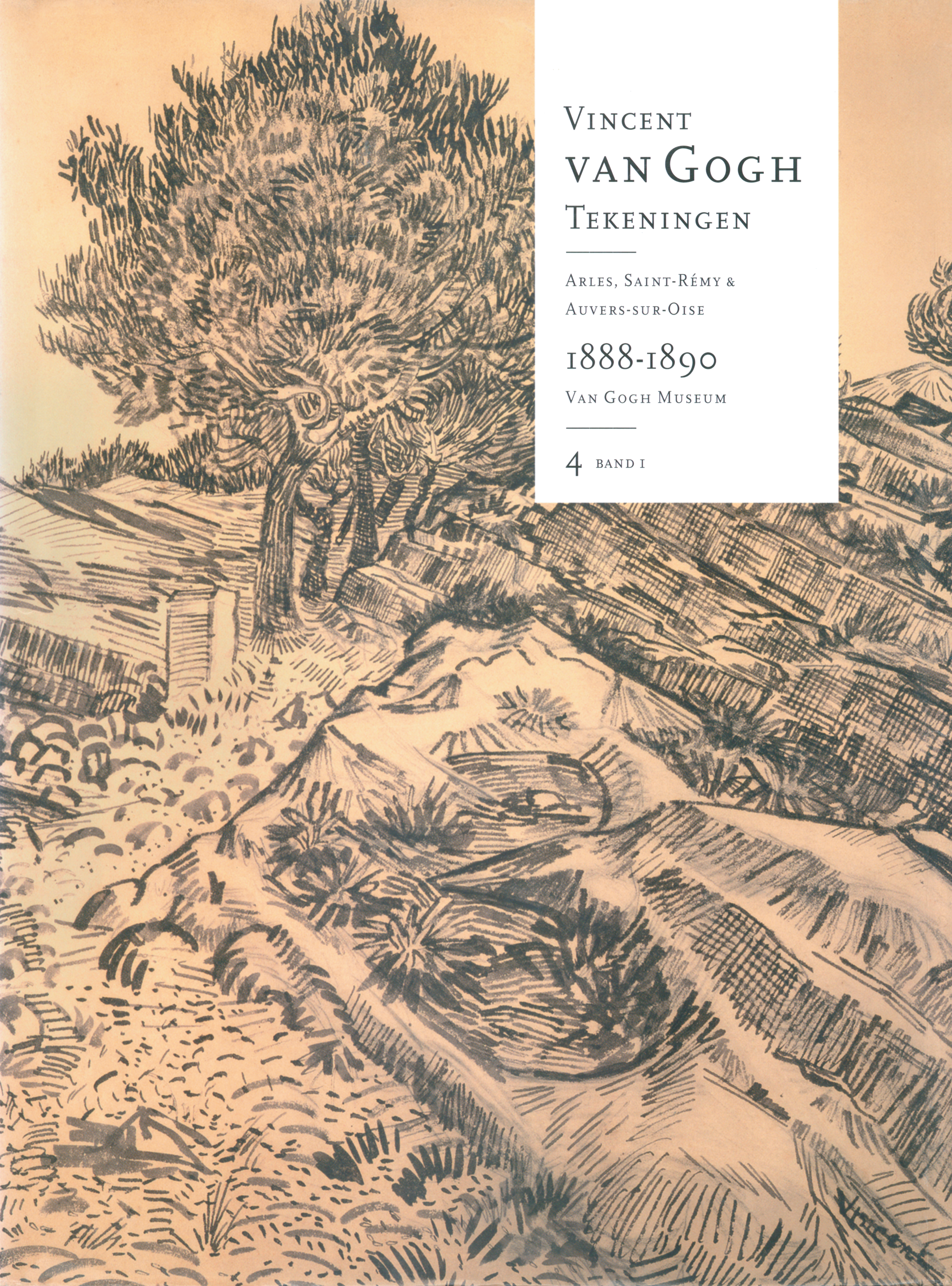
Vincent van Gogh Tekeningen

Arles, Saint-Rémy & Auvers-sur-Oise

1888-1890

Van Gogh Museum

4 band I



Vincent van Gogh
Tekeningen

Vincent van Gogh Tekeningen

Arles, Saint-Rémy & Auvers-sur-Oise 1888-1890

Van Gogh Museum

4 Band I

Marije Vellekoop
Roelie Zwikker

Met medewerking van
Monique Hageman

Waanders Uitgevers, Zwolle
Van Gogh Museum, Amsterdam

De Van Gogh Museum-bestandscatalogus *Vincent van Gogh, Tekeningen 4: Arles, Saint-Rémy & Auvers-sur-Oise* is deel 4 in de serie *Vincent van Gogh, Tekeningen 1-4*.

De reeds verschenen delen zijn:

Vincent van Gogh, Tekeningen 1
Vroege jaren, 1880-1883
Sjraar van Heugten
(1996) ISBN 978 90 6611 501 9

Vincent van Gogh, Tekeningen 2
Nuenen, 1883-1885
Sjraar van Heugten
(1997) ISBN 978 90 6611 511 8

Vincent van Gogh, Tekeningen 3
Antwerpen & Parijs, 1885-1888
Marije Vellekoop en Sjraar van Heugten
(2001) ISBN 978 90 7426 511 9

Tevens verscheen in de reeks *Vincent van Gogh, Schilderijen 1-3*:

Vincent van Gogh, Schilderijen 1
Nederlandse periode, 1881-1885
Louis van Tilborgh en Marije Vellekoop
(1999) ISBN 978 90 6611 551 4

OMSLAGAFBEELDINGEN
Band 1: *De rots van Montmajour met pijnbomen*, 1888.
Amsterdam, Van Gogh Museum.
Band 2: Vincent van Gogh, *Oude wijngaard met boerin*, 1890.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Inhoud

Band 1

xiii Woord vooraf

x Verantwoording

VAN GOGH IN ARLES, SAINT-RÉMY & AUVERS-SUR-OISE
13 De zoektocht naar een eigen stijl
42 Materiaal, techniek en experiment

CATALOGUS
55 Ten geleide
58-291 Catalogusnummers 323-395

Band 2

292-515 Catalogusnummers 396-496

AANHANGSELS
517 1 Schetsmatige werken
524 2 Gewijzigde dateringen
530 3 Nieuwe aanwinsten

541 TENTOONSTELLINGEN

551 DOCUMENTEN

553 LITERATUUR

INDEXEN DEEL 1-4
559 Gecatalogiseerde werken
565 Concordantie (cat.nrs.)

REGISTER DEEL 1-4
569 Namen
580 Techniek
584 Tekeningen en schilderijen

595 Verantwoording

Band 1

ARLES

323 Landschap met pad en knotwilgen
324 Figuren op het land
325 Provençaalse boomgaard
326 Bloeiende perzikbomen
327, 328 Velden met boerderijen
329 Park met vijver voor het Gele Huis
330 Park met struik
331 Laan in een park
332 Landschap met molens te Fontvieille
333 Landschap met hut
334 Veld met huizen
335-337 Montmajour, eerste reeks
338 Strand bij Les Saintes-Maries-de-la-Mer
339, 340 Huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer
341 Zittende zoeaaf
342, 343 Montmajour, tweede reeks
344 De zaaier
345 Tuin van een badhuis
346 Opslagterrein van de spoorwegen
347 Distels langs een weg
348 Park met hek
349 Het Gele Huis (De straat)
350 Tuin van het ziekenhuis

SAINT-RÉMY

351-353 Tekeningen van een grote nachtpauwoog
354, 355 Plantenstudies
356 Aronskelken
357 Fontein in de tuin van de inrichting
358 Boom met klimop in de tuin van de inrichting
359 Bomen in de tuin van de inrichting
360-362 Tuingezichten in kleur
363 Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond
364 Olijfboomgaard
365 Gezicht op Saint-Rémy en schetsen van een perspectiefraam
366-369 Tekeningen naar schilderijen
370, 371 Studies van paarden en boeren
372, 373 Interieurs van de inrichting
374-376 Natuurstudies en landschap met cipressen
377-394 (Pijn)bomen in en nabij de tuin van de inrichting
395 Berglandschap achter het ommuurde korenveld

Band 2

396-398 Op het land werkende figuren
399, 400 Zaaiers
401-408 Studies van op het land werkende figuren
409 Landschap met figuren met kruiwagens

410-415 Figuren op een weg
416-418 Landschappen met huizen en werkende mannen
419-422 Winterlandschappen met huizen en figuren
423-425 Studiebladen met schetsen van op het land werkende figuren en studies van een hand
426-428 Studies van een hand
429 Studies van een voet
430 Studies van een raam en een voet
431-437 Studies voor een nieuwe versie van De aardappeleters
438, 439 Figuren en eetgerei
440, 441 Wolkenstudies
442-445 Smalle schetsen van figuren
446 Figuren bij de haard
447-452 Schetsen van het ommuurde korenveld
453-456 Stoelen
457 Kopstudie en figuren rond een tafel

Auvers-sur-Oise

458 Bloeiende kastanjebomen bij een huis
459 Oude wijngaard met boerin
460 Landschap met huizen
461 Doodlopende weg met huizen
462 Landschap met huizen en vrouw met schop
463 Schetsen van dieren en kinderen
464 Schetsen van een paard met huifkar en baby in een kinderwagen
465, 466 Schetsen van werkende vrouwen
467 Dorpsstraat
468 Kop van een man
469 Studie van een boom
470-473 Landschappen op roze papier
474 Interieur met tafels en stoelen en schets van De slaapkamer
475-480 Studies van een Egyptische kop
481 Landschappen met huizen
482 Stadhuis van Auvers en kop van een man
483-485 Figuurstudies naar Bargue
486 Paard met rijtuig
487 Marguerite Gachet aan de piano
488 Schets van een rieten dak
489 Schets van twee vrouwen
490 Veld met korenschoven
491-494 Werkende boeren en boerinnen
495, 496 Oogsttaferelen

Woord vooraf

Bij het maken van een museale bestandscatalogus kan men kiezen voor verschillende vormen. Het kan een vrij rudimentaire opsomming zijn van de materiaaltechnische aspecten van het object, herkomst, belangrijkste literatuur en tentoonstellingen, mogelijk aangevuld met een korte beschrijvende tekst. Het andere uiterste is de catalogus die recht wil doen aan de stand van de wetenschap en die daar zelf het vooralsnog laatste woord in wil zijn. Tussen die twee uitersten zijn verschillende varianten mogelijk. Toen het Van Gogh Museum in de eerste helft van de jaren negentig besloot om een reeks bestandscatalogi te gaan maken van de schilderijen en tekeningen van Van Gogh in het museum, was het algemene gevoel dat dat alleen op een ambitieuze schaal kon gebeuren. Het museum was zich in toenemende mate aan het ontwikkelen tot een kenniscentrum over Van Gogh, en koesterde ook gedachten over een nieuwe, volledig geannoteerde editie van Van Goghs correspondentie.

De tekeningencatalogus werd in vijf delen aangekondigd: vier delen gewijd aan de zelfstandige tekeningen, terwijl een vijfde deel de schetsboeken en briefschetsen van Van Gogh zou behandelen. Met de publicatie van een deel per jaar zou de reeks in het jaar 2000 afgerond moeten zijn. In 1996 en 1997 verschenen inderdaad de eerste twee delen, die respectievelijk de vroege jaren 1880-1883, en de in Nuenen gemaakte tekeningen behandelden en die geschreven werden door Sjraar van Heugten. Daarna bleek dit tempo niet meer vol te houden, want de nagestreefde hoge kwaliteit verlangde aanzienlijk meer onderzoekstijd. Vanaf het begin was bovendien gepoogd om in de inleidingen en entries niet alleen de collectie te beschrijven, maar tevens een representatief beeld van Van Goghs gehele getekende oeuvre te geven. Om daaraan vast te kunnen houden werd het oorspronkelijke publicatieschema losgelaten, en deel drie – de Antwerpse en Parijse tekeningen – verscheen in 2001. Auteurs waren ditmaal Marije Vellekoop en Sjraar van Heugten.

Met het voorliggende deel van Van Goghs tekeningen uit Arles, Saint-Rémy en Auvers-sur-Oise, geschreven door Marije Vellekoop en Roelie Zwikker, is dit overzicht afgerond. Over de tekeningen uit deze jaren 1888-1890, bestaat een zeer omvangrijke literatuur. Om daaraan recht te doen en er tegelijkertijd duidelijk stelling over in te nemen bleek een uitdagende, ambitieuze maar ook arbeidsintensieve taak te zijn, en de bijna 600 pagina's zijn daarvan de weerslag. Ik ben de auteurs dankbaar voor hun niet aflatende hang naar perfectie bij het voltooien van dit boek. Gedurende vijf jaar verdiepten zij zich in alle facetten die deze groep tekeningen te bieden had, en kwamen tot vele nieuwe inzichten. Hun gedegenheid maakt deze publicatie tot een standaardwerk. Bij hun onderzoek en de schrijfwerkzaamheden werden beide auteurs door vele collega's in het Van Gogh Museum ter zijde gestaan, en op deze plaats wil ik ook hen hiervoor danken.

Het beoogde deel 5 over de schetsboeken en briefschetsen is inmiddels ten dele door de tijd ingehaald. De geannoteerde editie van Van Goghs brieven, die ongeveer tegelij-

kertijd met de bestandscatalogi van start ging, is in een vergevorderd stadium en zal alle briefschetsen opnemen. Voor de vier schetsboeken van de kunstenaar die zich in het museum bevinden wordt naar een publicatievorm gezocht die het beste recht doet aan deze kleine, intieme bandjes.

De wens om de vier tekeningendelen meer te laten zijn dan alleen maar een beschrijving van de collectie leidde tot enkele samenwerkingsprojecten. Met het Metropolitan Museum of Art in New York werd een groots overzicht georganiseerd van Van Goghs belangrijkste tekeningen uit openbare en particuliere collecties. Deze tentoonstelling was in 2005 in Amsterdam te zien en vervolgens in New York en werd begeleid door twee publicaties: een lijvige catalogus en een boek dat een meer algemene introductie tot het getekende werk van Van Gogh is, *Van Gogh tekenaar*.

De Albertina in Wenen bereidt inmiddels – in nauwe samenwerking met het Van Gogh Museum – een tentoonstelling voor die de samenhang tussen de tekeningen en schilderijen van Van Gogh onderzoekt en die in het najaar van 2009 zal plaatsvinden. Ook dit project heeft zijn wortels in de nu voltooide bestandscatalogus.

Een belangrijke ontwikkeling, tenslotte, is dat in de twaalf jaar waarin de catalogus ontstond, de verzameling prenten en tekeningen in het Van Gogh Museum een grote vlucht heeft genomen. Er is een zeer actief aankoopbeleid geweest om die ooit kleine en weinig samenhangende deelcollecties een duidelijk eigen gezicht te geven. Het belangrijkste uitgangspunt daarbij is dat de verzameling van Van Goghs werken op papier een representatieve context krijgt van grafiek en tekeningen van tijdgenoten. Het is echter ook mogelijk gebleken in recente jaren nog enkele werken van Van Gogh te verwerven die lacunes vullen in de groep van vroege werken. Die drie bladen, twee studies uit zijn beginjaren en een markant portret uit zijn Haagse tijd, zijn opgenomen in een aanhangsel in dit laatste catalogusdeel. Zij vormen het uitroepteken waarmee het project wordt afgesloten.

Graag willen we onze bijzondere dank uitspreken aan Uitgeverij Waanders; directeur Wim Waanders, en de uitgevers Marloes Waanders en Ben Belt. Zij hebben vanaf het moment dat de prestigieuze en veelzijdige reeks bestandscatalogi van het Van Gogh Museum in 2003 onder hun hoede kwam groot vertrouwen getoond in deze uitgave. Met veel inzet en betrokkenheid hebben ook vormgeefster Marjo Starink, redacteur Jacqueline van Wijngaarden en de deskundige medewerkers van Drukkerij Waanders een belangrijke bijdrage geleverd aan de totstandkoming van deze prachtige, tweedelige uitgave die de imposante late tekeningen van Van Gogh in de collectie volkomen recht doet.

Axel Rüger
Directeur Van Gogh Museum

Verantwoording

In dit vierde en laatste deel van de bestandscatalogus van Van Goghs tekeningen in het Van Gogh Museum worden de bladen behandeld die de kunstenaar van februari 1888 tot zijn dood in juli 1890 maakte in achtereenvolgens Arles, Saint-Rémy en Auvers-sur-Oise. Schetsboekbladen die terug te voeren zijn tot een overgeleverd schetsboek, briefschetsen en met brieven meegezonden tekeningen zijn niet opgenomen. Zie daarvoor de verantwoording bij deel 1.

Het eerste deel van de inleiding geeft een algemeen overzicht van de stilistische ontwikkeling van de tekeningen, de motieven die Van Gogh weergaf en de gebeurtenissen in zijn leven; in het tweede deel worden de gebruikte materialen, technieken en experimenten behandeld. In het catalogusgedeelte wordt verder ingegaan op inhoudelijke en technische kwesties. Op deze manier is getracht niet alleen een beeld te geven van de werken in de collectie in het Van Gogh Museum, maar ook van het gehele oeuvre uit deze periode.

Achterin het boek zijn drie aanhangsels opgenomen die gewijd zijn aan werken die zo schetsmatig zijn dat ze buiten de catalogus zijn gehouden (aanhangsel 1); aan tekeningen die door nieuwe inzichten anders gedateerd worden en daardoor feitelijk in een eerder deel thuishoren (aanhangsel 2); en aan tekeningen die de afgelopen jaren aan de collectie zijn toegevoegd (aanhangsel 3). Aangezien dit boek het laatste deel van de reeks is, was het wenselijk ook werken die vóór 1888 gemaakt zijn en die in een van deze categorieën vallen, hier een plek te geven.

Een boek als dit kan niet gemaakt worden zonder de hulp en ondersteuning van veel collega's. Net als voor de vorige delen verzorgde Monique Hageman de documentatie per tekening, waarvoor zij stapels documentatiemappen, archiefstukken, krantenknipsels en tentoonstellingscatalogi doorwerkte. Haar liefde voor overzichten en lijsten heeft er bovendien toe geleid dat achterin dit boek een index is opgenomen op dit deel én de vorige delen. We willen niet onvermeld laten dat Moniques optimisme en goede humeur een bron van vreugde en inspiratie voor ons waren.

De scherpzinnige opmerkingen van de redactie, die bestond uit Sjraar van Heugten, Chris Stolwijk, Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker, Louis van Tilborgh, Jos Vellekoop-Knigge (een deel van de teksten) en Jan Robert (tevens eindredactie) leidden tot vele verbeteringen, zowel taalkundig als inhoudelijk. Vooral de samenwerking met de collega's van het brievenproject (Hans, Leo en Nienke), die in dezelfde jaren werkten aan de annotaties bij de brieven uit 1888-1890, heeft dit boek op een hoger plan getild.

Het was de eerste keer dat een deel van de bestandscatalogus verscheen onder het wakend oog van Suzanne Bogman, die als hoofd Publicaties de touwtjes in handen had op het gebied van planning en contacten met partijen buiten het museum. Dit nam ons veel werk uit handen. Geri Klazema, Agnieszka Juszczak, Fieke Pabst en Patricia Schuil hebben er samen voor gezorgd dat dit boek zo rijkelijk voorzien is van steunillustraties.

De collega's van de kluis, Esther Hoofwijk, Alex Nikken en Serge Taal, maakten het

telkens weer mogelijk om de tekeningen opnieuw te bekijken, zelfs als dat op heel korte termijn moest. Dankzij Frans Stive, die sommige afbeeldingen digitaal bewerkte, konden wij schilderijen en tekeningen met dezelfde voorstellingen over elkaar heen zien. Verder willen wij alle collega's bedanken die ons al die jaren aangemoedigd hebben.

Ook buiten het museum konden we leunen op zeer waardevolle hulptroepen. Nico Lingbeek en zijn team werkten in opdracht van het Van Gogh Museum gestaag aan de conservering en restauratie van de tekeningen, een project dat inmiddels is afgerond. Nico vormde samen met Sjraar van Heugten een fantastische 'helpdesk' waartoe we ons konden richten in geval van vragen over Van Goghs tekentechniek. Samen met Frans Stive zorgde Nico verder voor infraroodopnames van een deel van de hier besproken werken, zodat ondertekeningen goed zichtbaar werden. Nico was tevens nauw betrokken bij het onderzoek naar de paarse inkt die Van Gogh gebruikte. Dit onderzoek vormde een pilot-studie voor het verdere onderzoek dat gedaan wordt en gaat worden naar de inkten die Van Gogh gebruikte en dat deel uitmaakt van het project 'Van Goghs atelierpraktijk in context'. Het Van Gogh Museum werkt hierbij nauw samen met Han Neevel, Maarten van Bommel en Ad Stijnman van het Instituut Collectie Nederland. Dankzij Wim Schoenmaker en Maurice Tromp van Kleurgamma, ondersteund door Agnieszka Juszczak, Esther Hoofwijk en Marije Wissink van Van Gogh Museum Enterprises, komen de reproducties van de beschreven tekeningen indrukwekkend dicht bij de originelen. Teio Meedendorp, die de afgelopen jaren werkte aan de totstandkoming van de bestandscatalogus van de tekeningen van Van Gogh in het Kröller-Müller Museum, was altijd bereid zijn kennis met ons te delen. Diane Webb zorgde voor de excellente Engelse vertaling.

Diverse experts op terreinen die buiten ons vakgebied liggen, hebben ons laten profiteren van hun kennis en daarmee bijgedragen tot een beter begrip van de voorstelling of zelfs van de datering ervan. Zo determineerde Henry Brisse, onderzoeker op het gebied van de ecologie en de botanie bij het Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), vele bomen en planten in de tekeningen van Van Gogh. Jean-Luc Massot uit Aix-en-Provence, specialist op het gebied van de Provençaalse architectuur, hielp ons met het vaststellen van de functie en het type van gebouwen die Van Gogh weergaf.

Twee mensen hebben het ons mogelijk gemaakt om letterlijk in de voetsporen van Van Gogh te treden: historicus Aldo Bastié, verbonden aan de abdij van Montmajour, leidde ons rond op het ruige terrein rondom het klooster, zodat we op alle plekken hebben gestaan waar Van Gogh heeft getekend. Dat we ons hiervoor een weg moesten banen door stekelig struikgewas en over rotsspleten moesten springen maakte het avontuur des te groter. Heel bijzonder was ook het bezoek aan de inrichting Saint-Paul-de-Mausole in Saint-Rémy, waar de psychiater Jean Marc Boulon ons toestond om zowel in het gebouw als in de tuin rond te lopen, iets dat zelden of nooit gebeurt omdat er nog steeds patiënten behandeld worden. Verder zijn wij dank verschuldigd aan Sabine en Alain Barnicaud (Palais du Roure, Avignon), Marie-Hélène Sibille (Musée de la Camargue, Arles) en Sylvie Rebuttini (Archives communales, Arles) en Wouter van der Veen.

Ten slotte, maar zeker niet op de laatste plaats, willen we hier onze partners, Willem van Wamel en Stan Heuvelmans, bedanken. Zij gaven ons jarenlang de steun die voor het maken van zo'n boek onmisbaar is.

Marije Vellekoop en Roelie Zwikker

Van Gogh in Arles, Saint-Rémy & Auvers-sur-Oise

De zoektocht naar een eigen stijl

Uitgeput en het stadsleven zat, kwam Vincent van Gogh op 20 februari 1888 in het Zuid-Franse Arles aan.[1] Na twee jaar in de drukke metropool Parijs te hebben gewoond, verlangde hij naar rust, het landelijke leven, de warmte en de kleurigheid van de Provence.[2] Aan zijn zus Wil schreef hij een paar dagen na aankomst: 'Ge ziet dat ik nog wat verder het zuiden in ben gegaan – ik heb te zeer gemerkt dat ik s'winters noch met mijn werk noch met mijn gezondheid voort kan – verder, men vraagt tegenwoordig in de schilderijen veeleer tegenstelling van kleur en de kleuren hoog opgevoerd en geschakeerd dan wel een gedempte grijze kleur. Dus meende ik om een en andere reden er niemand schade mee te doen maar eens te gaan naar wat me aantrok' [582/W2].[3] Behalve naar krachtige tinten en sprekende kleurcontrasten zocht Van Gogh naar 'een nieuwe benadering [...] van het tekenen en – van het artistieke leven' [587/469].[4]

Van Gogh had over de Provence gelezen in romans van Alphonse Daudet (1840-1897) en Guy de Maupassant (1850-1893) en de door hem bewonderde kunstenaars Eugène Delacroix (1798-1863), Adolphe Monticelli (1824-1886) en Paul Cézanne (1839-1906) hadden er rondgereisd of gewoond. Het plan om naar het zuiden af te reizen had hij al anderhalf jaar voor zijn vertrek voor het eerst geuit, in het najaar van 1886.[5] Hij wilde toen in het voorjaar van 1887 gaan, maar liet dat voornemen varen – om er dat najaar toch weer op terug te komen.[6]

In Zuid-Frankrijk hoopte Van Gogh een Europees equivalent van Japan aan te treffen. Zo schreef hij later aan Paul Gauguin (1848-1903) over de reis naar Arles: 'Wat heb ik zitten kijken "of het al Japans was"!' [711/B22].[7] Uit zijn brieven blijkt dat hij Arles in eerste instantie als tijdelijk verblijf koos, een tussenstop op weg naar Marseille, dat door zijn ligging aan zee extra aantrekkelijk was.[8] Van Gogh wilde daar in overleg met Theo tevens expositieruimte zoeken voor het werk van Monticelli en de impressionisten.[9] Arles en het omringende land bevielen hem echter zo goed dat hij

1 Van Gogh beschreef zijn conditie aan zijn broer Theo in brief 698/544 van 3 oktober 1888: 'Toen ik op het Gare du Midi afscheid van je nam, was ik zwaar gebroken, half ziek en bijna aan de drank, doordat ik te veel van mezelf had gevergd.' ('Lorsque je t'ai quitté à la gare du Midi bien navré et presque malade et presqu'alcoolique à force de me monter le cou.') Het werken werd Van Gogh in Parijs heel moeilijk gemaakt: 'Modellen wilden niet voor hem poseeren, op straat werd hem verboden te zitten werken & met zijn prikkelbaar humeur waren daardoor telkens scènes, die hem zoo irriteerden dat hij voor ieder ongenaakbaar was & op slot van zaken kolossaal het land heeft gekregen aan Parijs' (brief van Theo van Gogh aan Jo Bonger van 14 februari 1889, in *Kort geluk*, Amsterdam/Zwolle 1999, nr. 46).

2 Zie ook brief van Theo aan Wil van Gogh van 24 februari 1888, b 914 V/1962.

3 Brief van ca. 24 februari 1888.

4 Brief van ca. 16 maart 1888: 'un nouvel art [...] du dessin et – de la vie artistique.'

5 Zie brief 572/459a aan zijn Antwerpse studievriend Horace Mann Livens van september of oktober 1886: 'In spring – say February or even sooner I may be going to the South of France, the land of the blue tones and gay colours.'

6 Uit een brief van Theo aan zijn moeder van 28 februari 1887 (b 906 V/1962) blijkt dat Van Gogh vroeg in de winter van 1886-87 nog steeds reisplannen had: 'Hier gaat het al zoo het zelfde, ik heb mij zeker niet goed uitgedrukt, want U schijnt begrepen te hebben dat Vincent weg is. Dat is niet het geval, hij is altijd nog hier & schijnt ook geen plan te hebben om in t'voorjaar naar buiten te gaan zooals hij er eerst plan op had.' Een van de redenen waarom Van Gogh begin 1887 afzag van de reis, was mogelijk zijn relatie met Agostina Segatori, de uitbaatster van restaurant 'Le tambourin'. Eind oktober 1887 schreef hij aan zijn zus Wil: 'Het is mijn plan om zoodra ik kan een tijd naar het zuiden te gaan waar nog meer kleur is en nog meer zon', in brief 576/W1.

7 Brief van 17 oktober 1888: 'Comme j'ai guetté "si cela etait déjà du Japon"!'

8 Waarom Van Gogh voor Arles koos, is niet duidelijk; de stad stond vooral bekend om haar Romeinse en vroegchristelijke overblijfselen, zaken waar Van Gogh niet bijzonder in geïnteresseerd was. Ook was de stad bij kunstenaars niet speciaal geliefd.

9 Zie bijvoorbeeld brieven 581/465 van ca. 27 februari, 589/470 van 21 of 22 maart, 591/471 van ca. 25 maart, 603/479 van ca. 25 april 1888.



1 *Landschap met sneeuw* (F 391 JH 1358), 1888. Particuliere collectie.

er ruim een jaar zou blijven wonen. In die periode maakte hij zo'n tweehonderd schilderijen en honderd tekeningen; een derde van die tekeningen bevindt zich in het Van Gogh Museum.[10]

Bij zijn aankomst in Arles werd Van Gogh verrast door hevige kou en een dik pak sneeuw (*afb. 1*). Het voor die streek ongewone weer zou nog tweeënhalve week aanhouden en maakte het buiten werken moeilijk. Van Gogh concentreerde zich daarom voornamelijk op motieven die hij binnen kon schilderen.[11] De kou weerhield hem er echter niet van de stad te verkennen en tochten in de omgeving te maken, zoals naar de kloosterruïne op de heuvel van Montmajour (*afb. 342f*).[12]

Aan het werk

Het eerste motief waaraan Van Gogh in Arles buiten, omstreeks half maart, een aantal schilderijen wijdde was de brug van Langlois, een ophaalbrug over een kanaal ten zuidwesten van de stad (*afb. 326b*).[13] In diezelfde tijd kwamen de amandelbomen als eerste van de bloesembomen in bloei en een week later begon hij een schildercampagne in de boomgaarden net buiten Arles. Aan het eind van de bloeitijd, rond 20 april, had hij vijftien schilderijen en drie tekeningen van dit motief gemaakt (zie *cats. 325* en *326*). Hij had het gevoel dat deze doeken bij het Nederlandse publiek wel eens in goede aarde zouden kunnen vallen.[14]

Wanneer Van Gogh in Arles begon met tekenen, is niet precies bekend. De eerste vermelding van werken op papier staat in een brief van 9 april, maar dat hij ook al in maart zijn tekenmaterialen ter hand had genomen, blijkt onder meer uit een

10 In een periode van een half jaar verstuurde Van Gogh ruim 80 van de 100 tekeningen in 21 zendingen. De meeste verzond hij naar Theo, maar ook zijn zus Wil en zijn kunstenaarsvrienden Emile Bernard en John Russell ontvingen getekend werk. Twee keer gaf hij bladen mee aan vrienden (de Deense kunstenaar Christian Vilhelm Mourier-Petersen en de zoeaaf Paul Eugène Milliet) die naar Parijs gingen en die de werken bij Theo afgaven. Twee tekeningen die Van Gogh vlak voor zijn vertrek uit Arles maakte (cat. 350 en afb. 350c) nam hij mee naar Saint-Rémy; hij stuurde ze zes weken later op (zie brief 784/595 van 17 of 18 juni 1889). Het grote formaat van sommige bladen leverde bij het postkantoor geregeld problemen op (zie brieven 641/505, 620/495, 643/509 en 665/524).
11 Zie voor een opsomming van de schilderijen die hij in die eerste weken maakte cat. 323 noot 2.
12 Zie brief 585/467 van 9 maart 1888.
13 F 397 JH 1368, F 544 JH 1369 en F 400 JH 1371.
14 Zie brief 596/474 van 9 april 1888.



2 *Landschap met ploegende boer* (F 1517 JH 1374), 1888. Washington, National Gallery of Art (verzameling van de heer en mevrouw Mellon).

getekend landschap waar hij 'Arles Mars 1888' op schreef (*cat. 323*). Ook de voorstelling van een ander blad wijst in de richting van een ontstaan in maart: boeren die wijnranken snoeien, werk dat uiterlijk in maart plaatsvond (*cat. 324*). Ze zullen beide na 9 maart tot stand zijn gekomen, toen zachter weer zijn intrede deed en de sneeuw wegsmolt.[15] Het waren de eerste tekeningen die Van Gogh sinds de zomer van 1887 maakte.

Rietpen

Terwijl Van Gogh nog druk bezig was met werken in de boomgaarden, dacht hij alvast aan wat hij na de bloeitijd zou gaan doen: 'ENORM VEEL tekenen, want ik wil tekeningen maken in het genre van de Japanse prenten' [596/474].[16] Waarschijnlijk had hij bij deze uitspraak de vlotte lijnvoering in gedachten die hij zo in het werk van de Japanners waardeerde en zich eigen wilde maken. Hij had zelf even daarvoor de rietpen herontdekt, een instrument waarmee hij soepele doch stevige lijnen kon trekken, maar dat een ervaren tekenhand vereiste. Dat laatste was waarschijnlijk de reden waarom zijn eerdere experimenteren met de rietpen, in 1881 in Etten (*afb. 3.1 b*, p. 532), geen vervolg had gekregen.[17] Zelf weet hij toentertijd het geringe succes van de techniek aan de kwaliteit van het Hollandse riet. Het betere Zuid-Franse riet kwam hij tegen langs de kanalen rond Arles waar hij het zelf 'oogstte' en tot pen sneed (zie pp. 30, 31).

Behalve het vertrouwd raken met de eigenschappen van de rietpen, had Van Gogh op dat moment nog een aantal redenen om de aandacht van het schilderen naar het tekenen te verleggen. Hij had bij het tekenen minder last van de felle mistral en het

15 Zie Van Goghs weersbeschrijvingen in zijn brieven en contemporaine meteorologische gegevens zoals gepubliceerd in *Bulletin annuel de la commission météorologique du département des Bouches-du-Rhône, 1888-1890*, in de bibliotheek van Météo-France te Parijs.
16 Brief van 9 april 1888: 'Puis j'ai ÉNORMEMENT à dessiner car voudrais faire des dessins dans le genre des crepons Japonais.'
17 Zie brieven 167/146 van eind juni 1881 en 602/478 van ca. 20 april 1888 voor het gebruik van de rietpen in Nederland. Van Heugten meent in Tekeningen 2, p. 23 dat Van Gogh niet in Etten maar in Nuenen de rietpen gebruikte. Dit strookt echter niet met de verwijzing naar het instrument in een Ettense brief en met de tekeningen zelf: in Nuenense tekeningen zijn de kenmerkende soepele, brede lijnen van de rietpen niet terug te vinden, terwijl dat in sommige bladen uit Etten wel het geval is (bijvoorbeeld F 902 JH 9, F 845 JH 7, F 833 JH 13).



3 *Dak met schoorstenen* (F 1480a JH 1403), 1888. Particuliere collectie.

vergde fysiek minder inspanning.[18] Ook waren er aan het werken op papier lagere kosten verbonden. Een of meerdere van deze redenen speelde(n) gedurende Van Goghs verblijf in Arles telkens een rol als hij het tekenen boven het schilderen verkoos.

Kleine rietpentekeningen

Van Goghs voornemen van begin april om na het schilderen van de bloeiende boomgaarden de aandacht te verleggen naar het tekenen, impliceert zoals gezegd niet dat hij met het tekenen nog moest beginnen. Behalve de hierboven genoemde tekeningen uit maart, die overigens alle twee al sporen van de rietpen vertonen, zijn er nog enkele bladen die eind maart of begin april gedateerd kunnen worden: twee rietpentekeningen van boomgaarden (*cat. 325* en *afb. 325a*), twee waterverfkopieën van schilderijen (*cat. 326* en *afb. 326c*) en een paar kleine landschappen in pen in inkt, die gezien hun voorstelling in die periode moeten zijn ontstaan (*afb. 2* en *3* en F 1500 JH 1373).[19]

Omstreeks 20 april had Van Gogh het plan opgevat een hele reeks van dergelijke kleine landschappen met de rietpen te tekenen.[20] Hij maakte ze allemaal – net als de meeste van de in maart en begin april gemaakte bladen – op papier dat afkomstig was uit een schetsboek dat hij uit Parijs had meegenomen.[21] Het formaat van die bladen (25,8 x 34,9 cm) was aanzienlijk kleiner dan dat van de twee rietpentekeningen van boomgaarden (ca. 39,0 x 53,5 cm) van eind maart-begin april, die Van Gogh rond 17 april aan Theo had opgestuurd.[22] Dit verschil werd door hemzelf genoemd in een brief van een paar dagen later, waarin hij tevens meedeelde al vier kleine tekeningen af te hebben.[23] Of dit vier nieuwe tekeningen waren of dat hij doelde op de werken die hij

18 Van Goghs gezondheid was bij aankomst in Arles niet al te best. In de eerste maanden schreef hij regelmatig over zijn lichamelijke klachten waaronder lusteloosheid, maagklachten, kiespijn en koorts.
19 In deze laatstgenoemde tekeningen zijn de bomen nog kaal of beginnen net uit te lopen, staan nog geen voorjaarsbloemen in de velden te bloeien of vinden werkzaamheden op het land plaats die in maart-begin april werden uitgevoerd. De twee waterverftekeningen waren de eerste werken uit Arles die Theo te zien kreeg en moesten hem een idee geven van de kleurigheid van de schilderijen waarnaar ze gemaakt waren.
20 Zie brief 602/478 van ca. 20 april 1888.
21 Zie voor Parijse tekeningen op dit papier Tekeningen 3, cats. 283, 293-299.
22 De enige andere tekeningen uit deze periode die niet op papier uit het schetsboek zijn gemaakt, zijn de twee kopieën in waterverf (cat. 326 en F 1480 JH 1382 (afb. 326c)).
23 Brief 603/479 van ca. 25 april 1888.

4 *Weg met bomen* (F 1518a JH 1495), 1888.
Wenen, Albertina.



eerder had gemaakt, is niet duidelijk.[24] Hij maakte er uiteindelijk in totaal ongeveer zeventien en stuurde die in twee zendingen op aan Theo: 'een stuk of twaalf' in de laatste dagen van april en nog eens vijf op 7 mei.[25] Van ongeveer tien tekeningen is op basis van de voorstelling, de stijl of een beschrijving in de brieven vast te stellen dat ze voor eind april gemaakt zijn en dus waarschijnlijk tot de eerste zending behoorden.[26] Voor de overige bladen is het niet mogelijk om te bepalen tot welke zending ze behoorden, maar gezien de omvang van de zendingen (circa twaalf en vijf) zullen de meeste daarvan op 7 mei verstuurd zijn.[27]

24 Het is goed mogelijk dat *Veld met boerderijen* en *Boerderij in het koren*, beide van begin april, tot dit groepje behoorden (zie cats. 327, 328).

25 Zie resp. brieven 604/480 van 1 mei en 607/483 van 7 mei 1888. In die laatste brief noemde hij ook nog twee grote tekeningen: *Gezicht op Arles met irissen in de voorgrond* (F 1416r JH 1415) en *Oever van de Rhône* (F 1472a JH 1497a).

26 Dit zijn de zeven pentekeningen uit maart en begin april: cats. 323, 324, 327, 328 en F 1500 JH 1373, F 1517 JH 1374, en F 1480a JH 1403. Dat ook *Park met vijver voor het Gele Huis* (cat. 329), als enige op een afwijkend, geel blad getekend, bij die zending zat, kan worden opgemaakt uit een beschrijving in brief 604/480 van 1 mei 1888. In dezelfde brief verwijst Van Gogh nog naar twee tekeningen van het plantsoen voor het Gele Huis; onder de losse schetsboekbladen zijn drie werken die in aanmerking komen: *Park met struik* (cat. 330), *Pad in een park* (F 1476 JH 1409) en *Park met bankjes* (F 1487 JH 1410). De laatste twee liggen wat stijl en voorstelling betreft dicht bij elkaar en komen daarom het meest in aanmerking.

27 De vermelding van de nieuwe tekeningen volgt in de brief (607/483) direct op de mededeling dat het op dat moment prachtig weer is. In de literatuur over deze tekeningen zijn de twee mededelingen daardoor altijd met elkaar verbonden en werd beweerd dat Van Gogh deze bladen, in tegenstelling tot de vorige reeks, bij mooi weer tekende. Van Gogh liet in zijn brief echter wat ruimte tussen de twee zinnen waardoor het aannemelijk is dat ze los van elkaar zijn bedoeld. Aangezien het mooie weer pas op 7 mei inzette, zou een koppeling van de twee mededelingen betekenen dat Van Gogh alle zeven tekeningen (de vijf kleine en twee grote) op één dag maakte, iets wat zeer onwaarschijnlijk is. Van de tweede zending is alleen cat. 332 met zekerheid te identificeren: Van Gogh tekende het blad op zijn tocht naar Fontvieille omstreeks 2 mei. Van de overige acht tekeningen op het schetsboekpapier zijn er zes op basis van de brieven, de relatie tot geschilderd werk, de stijl, de techniek of de voorstelling te dateren op eind april of begin mei en daardoor te verbinden aan de zendingen: cats. 334 en 333 (met op de achterzijde cat. 331), en F 1473 JH 1405, F 1472 JH 1404, F 1518a JH 1495 en F 1509 JH 1494. Er zijn verder nog twee tekeningen, F 1502 JH 1492 en F 1518 JH 1493, die gezien het volle bladerdek van de weergegeven bomen pas later gemaakt zullen zijn. Niet alle hier genoemde kleine rietpentekeningen zijn door ons onderzocht. De toeschrijving van de meeste werken buiten het Van Gogh Museum tot de zendingen van eind april of 7 mei vond plaats op basis van beschrijvingen van anderen, foto's en de afmetingen.

Niet alleen de vlotte lijnvoering in de reeks kleine tekeningen is terug te voeren op de Japanse voorbeelden, ook het formaat komt overeen met dat van de houtsneden. De schilderijtjes die Van Gogh naar een aantal van deze tekeningen maakte, bracht hij eveneens in verband met Japanse prenten, waarschijnlijk verwijzend naar het formaat en het gebruik van kleurvlakken (zie *cat. 323*).[28]

De serie tekeningen geeft een mooi overzicht van de beheersing die Van Gogh zich in een tijdspanne van nog geen twee maanden met de rietpen eigen maakte. Enkele bladen zijn met hun verscheidenheid aan pennenstreken – korte haaltjes, zwierige lijnen en stevige stippels – voorbodes van de meesterwerken die hij een paar maanden later op Montmajour zou maken (*afb. 4* en *cat. 333*).

Montmajour – eerste serie

Theo zag duidelijk de potentie van het tekenwerk dat zijn broer hem had opgestuurd. Omstreeks 18 mei vroeg hij hem of hij een groep tekeningen wilde inzenden naar de tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub in Amsterdam. Enkele dagen eerder had Theo een brief ontvangen van een bestuurslid van de Etsclub, de kunstenaar Jan Veth (1864-1925), waarin deze hem verzocht werk beschikbaar te stellen voor die expositie – overigens zonder daarbij aan het werk van Van Gogh te refereren.[29] Van Gogh antwoordde Theo: 'Luister, ik zal al het mogelijke doen om je nieuwe tekeningen voor Dordrecht te sturen' [613/489].[30] Met een openingsdatum van 1 juni was de tijdsdruk groot en ging hij direct aan de slag. Binnen een week maakte hij zeven tekeningen die wat betreft onderwerp, stijl, techniek en papier een coherente groep vormen (zie *cats. 335-337*). Met de bestemming van de werken in het achterhoofd voorzag hij ze allemaal van een titel of signatuur.

Alle bladen zijn getekend op de heuvel van Montmajour en tonen de kloosterruïne, de heuvel met zijn begroeiing of een impressie van het omringende land (*afb. 335a*). Van Gogh vond op Montmajour de tegenstelling tussen 'de woeste & romantische voorgrond en de verre, wijde en rustige perspectieven' erg aantrekkelijk en bracht deze ook tot uiting in de tekeningen.[31] Hij had Montmajour al diverse keren bezocht en de locatie beschreven in een brief aan Theo van 9 maart: 'ik [heb] heel mooie dingen gezien: de ruïne van een abdij op een heuvel, beplant met hulst, dennen en grijze olijfbomen. Dat zullen we gauw onder handen nemen, hoop ik' [585/467].[32] Het had uiteindelijk dus nog tweeënhalve maand geduurd voordat Van Gogh gevolg aan dit voornemen gaf.

Hij koos voor de zeven tekeningen halve vellen (ca. 31 x 47 cm) van vergé papier met het watermerk AL (in banderol) PL BAS en gebruikte dit zowel liggend als staand. Over een eerste opzet in potlood werkte hij met rietpen en gewone pen in aniline-inkt. Deze inkt was in diverse kleuren verkrijgbaar, maar had als nadeel dat hij niet erg stabiel was (zie p. 32). Slechts aan de randen van twee tekeningen (*cats. 335* en *337*) is nog een felle paarse kleur zichtbaar, verder zijn de voorstellingen verkleurd naar een lichtbruine tint, soms zo licht dat lijnen bijna onzichtbaar zijn.

Waarschijnlijk begon Van Gogh door een combinatie van angst voor een negatieve ontvangst van de werken in Nederland en onvrede met het resultaat te twijfelen over zijn deelname aan de expositie. Uiteindelijk zag hij ervan af. Hij besloot voorlopig veel te blijven tekenen: 'Tekenen, daar is altijd haast bij, en of je dat nu meteen met het penseel doet of met iets anders, de pen bijvoorbeeld, tekenen doe je nooit genoeg. Ik pro-

28 Zie brief 608/484 van 7 mei 1888.

29 Brief van Jan Veth aan Theo van Gogh, inv. b 3573 V/1962 van 15 mei 1888.

30 Brief van ca. 20 mei 1888: 'Ecoutes – je ferai tout mon possible de t'envoyer de nouveaux dessins pour Dordrecht.' Van Gogh sprak per abuis van Dordrecht, vermoedelijk omdat Jan Veth uit Dordrecht afkomstig was. Mogelijk had Theo in een brief aan zijn broer (delen uit) de brief van Veth aangehaald.

31 Brief 615/490 van 26 mei 1888: 'l'avant plan sauvage & romantique – et les perspectives lointaines larges et tranquilles.'

32 'Mais néamoins j'ai vu de bien belles choses – une ruine d'abbaye sur une colline plantée de houx, de pins, d'oliviers gris. Nous attaquerons cela sous peu j'espère.'

5 Foto van Les Saintes-Maries-de-la-Mer, z.j. Amsterdam, Van Gogh Museum



beer nu het wezenlijke te overdrijven en de bijzaken opzettelijk vaag te houden' [615/490].[33]

Van Gogh sprak vlak na verzending van de tekeningen op 26 mei de wens uit om van het uitzicht van Montmajour een panorama te maken.[34] Hij maakte daartoe direct al een eerste aanzet met een indrukwekkend uitzicht op Arles vanaf de heuvel, op groot formaat (48,5 x 60 cm, *afb. 342d*).

Les Saintes-Maries-de-la-Mer

De rest van het panorama liet nog even op zich wachten. Eerst maakte Van Gogh eind mei, begin juni een uitstapje van een dag of vijf naar Les Saintes-Maries-de-la-Mer, een vissersdorp aan de Middellandse Zee (*afb. 5*). 'Ik neem vooral alles mee wat ik nodig heb om te tekenen. Ik moet veel tekenen, juist om die reden die jij in je laatste brief noemt – de dingen hier hebben zoveel stijl. En ik wil een manier van tekenen zien te bereiken die krachtiger en nadrukkelijker is' [620/495].[35] Het voornemen zich op het tekenen te concentreren had ook te maken met zijn vermoeden dat er aan de kust te veel wind zou zijn om te schilderen.[36]

In de eerste drie maanden in Arles had Van Gogh meermaals de wens uitgesproken om een excursie naar de kust te maken en zeegezichten te schilderen; hij noemde daarbij de plaatsen Marseille en Martigues.[37] Eind mei namen zijn plannen vastere vormen aan en koos hij voor Saintes-Maries. Hij was mogelijk op deze plaats geattendeerd door de zigeuners die jaarlijks op 24 en 25 mei daarheen op pelgrimstocht gingen. Hij vond in Saintes-Maries zuidelijke varianten van motieven die hem zes jaar eerder in Scheveningen ook al hadden geboeid: boten op zee en op het strand, vissershutten en dorpsgezichten. Het waren nu vooral de hutten die hem fascineerden en die hij in zijn tekeningen weergaf (zie *cats. 339, 340*).

33 Brief van 26 mei 1888: 'Ce qui est toujours pressé c'est de dessiner, et que cela soit fait directement à la brosse ou bien à autre chôse comme à la plume, on n'en fait jamais assez. Je cherche maintenant à exagérer l'essentiel, à laisser dans le vague exprès le banal.'
34 Zie brief 617/492 van 28 mei 1888.
35 Brief van 29 of 30 mei 1888: 'J'emporte tout ce qu'il faut pour dessiner surtout. il faut que je dessine beaucoup justement pour cette raison dont tu parlais dans ta derniere lettre – les chôses d'ici ont tant de style. Et je veux arriver à un dessin plus volontaire et plus exagéré.'
36 Zie brief 620/495 van 29 of 30 mei 1888.
37 Zie brieven 601/B4 van 19 april, 603/479 van ca. 25 april en 606/482 van 4 mei 1888.



6 *Twee huisjes in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (F 1440 JH 1451), 1888. New York, The Morgan Library & Museum (bruikleen E. Shaw).

In totaal vervaardigde Van Gogh in Les Saintes-Maries-de-la-Mer negen tekeningen en drie schilderijen.[38] De meeste bladen zijn, net als die van de eerste Montmajour-serie, gemaakt op een half vel vergé papier met watermerk AL (in banderol) PL BAS (ca. 31 x 47 cm).[39] Stilistisch vallen de tekeningen uiteen in zorgvuldig getekende composities (*afb. 6* en F 1428 JH 1458, F 1439 JH 1446, F 1479 JH 1456) en bladen waarin Van Gogh experimenteerde met de door hem gewenste krachtige manier van tekenen (*cats. 339, 340* en F 1436 JH 1454). In de laatste categorie werkte hij in een losse, spontane tekentrant, waarbij hij de inkt met rietpen en penseel dik aanbracht. Uiteindelijk vond hij die werken 'een beetje hard' [623/500].[40] Dat hij zocht naar expressiviteit boven realiteit blijkt ook uit zijn eerste brief na terugkeer in Arles: 'Het is net als met het tekenen: de precieze tekening, de juiste kleur is misschien niet het belangrijkste waarnaar je moet streven, want de weergave van de werkelijkheid in de spiegel – als het al mogelijk was die met kleur & al vast te leggen – zou, evenmin als een foto, geenszins een schilderij opleveren' [623/500].[41]

De wens tot een vlottere tekenstijl te komen werd mede ingegeven door Van Goghs streven te werken in de geest van de Japanse kunstenaar: 'De Japanner tekent snel, heel snel, bliksemsnel, dat komt omdat zijn zenuwen verfijnder zijn, zijn gevoelens eenvoudiger' [623/500].[42]

Het losser en sneller werken ging in tegen Van Goghs gewoonte om te steunen op het hulpmiddel dat hij vanaf juni 1882 veelvuldig had gebruikt om voorstellingen correct weer te geven: het perspectiefraam (zie ook pp. 36-38). Zijn toegenomen zelfvertrouwen maakte het makkelijker dit instrument aan de kant te zetten. Trots schreef hij omstreeks 5 juni 1888 aan Theo over het blad *Boten op het strand* (*afb. 338b*): 'Ik ben hier pas enkele maanden, maar denk je dat ik in Parijs in een uur de tekening van de boten

38 Zie voor een opsomming van deze werken cat. 338, noot 14.
39 Voor twee werken koos hij een groter formaat en ander vergé papier; zie hiervoor cat. 338, noot 18.
40 Brief van ca. 5 juni 1888: 'un peu durs.'
41 Zie noot 40: 'C'est comme pour le dessin – le dessin, la couleur juste – n'est pas peutetre l'essentiel qu'il faut chercher – car le reflet de la realité dans le miroir, si c'etait possible de le fixer avec couleur & tout – ne serait aucunement un tableau, pas davantage qu'une photographie.'
42 Ibidem: 'Le japonais dessine vite, très vite, comme un eclair, c'est que ses nerfs sont plus fins, son sentiment plus simple.' Zie ook verderop in de inleiding.

gemaakt zou hebben? Zelfs niet met het perspectiefraam, en dit nu is gemaakt zonder te meten, door de pen zijn gang te laten gaan' [623/500].[43] Door het werken uit de losse pols kreeg de ontwikkeling van een meer persoonlijke, gedurfde tekenstijl, die al in de tekeningen van april en mei was ingezet, een stevige impuls (zie bijvoorbeeld *cats. 339* en *340*).

Terug naar het schilderen

Direct na terugkeer in Arles op 4 of 5 juni maakte Van Gogh van drie van de in Saintes-Maries gemaakte tekeningen fel gekleurde kopieën in olie- en waterverf.[44] De overeenkomsten in de contouren wijzen erop dat hij bij het maken van de kopieën de tekeningen niet gewoon naschilderde, maar de voorstellingen van de tekeningen, waarschijnlijk met behulp van een overtreksel, op de drager van de kopie heeft overgebracht, een techniek die hij in Arles al eerder had toegepast (zie *cat. 323*).

Inmiddels was op het land de oogsttijd begonnen en Van Gogh zag direct mogelijkheden voor een nieuwe serie werken, een vervolg op zijn reeks schilderijen van boomgaarden. Stonden die voor het voorjaar, zijn nieuwe reeks zou de zomer symboliseren. Net als bij zijn lenteserie zou deze van de oogst een paar weken lang al zijn aandacht opeisen: hij maakte binnen twee weken ongeveer tien schilderijen en vier tekeningen. De nadruk lag voor het eerst sinds anderhalve maand weer op het schilderen.

In zijn oogsttekeningen deed een nieuw fenomeen zijn intrede: Van Gogh bracht in zijn rietpentekeningen met waterverf kleurvlakken aan; de bladen moesten hierdoor op Japanse prenten lijken. Hij had hiervoor eind mei nieuwe waterverf bij Theo besteld.[45] Behalve een vlotte, soepele tekenhand zette Van Gogh nu ook kleur in om de Japanners te evenaren. De eerste poging was nog wat aarzelend (F 1484 JH 1438), maar de tweede leverde een spectaculair resultaat op (*afb. 7*). Naar dit blad maakte Van Gogh zijn nu beroemde schilderij *De oogst* (*afb. 8*). Na voltooiing van dit doek maakte hij met pen in inkt en met waterverf een tekening van een groep hooibergen, die eveneens zou dienen als basis voor een schilderij.[46] De vierde tekening rond het thema van de oogst- en hooitijd is alleen in pen in inkt, maar zou ook leiden tot een schilderij.[47] Al deze tekeningen gingen dus vooraf aan schilderijen, wat ze echter niet tot ondergeschikte voorstudies maakt: het zijn autonome kunstwerken op groot formaat die soms ook nog voorzien zijn van signatuur en titel.

Op 20 juni werden zowel de boeren als Van Gogh in hun werkzaamheden gestoord: onophoudelijke regenval legde de oogst stil en dwong Van Gogh een aantal dagen binnen te werken. Hij maakte van de nood een deugd en ging naar model werken, iets wat hij zich eind mei al voorgenomen had: 'Daar [het maken van werken met figuren] loer ik hoofdzakelijk op, alleen het loopen & werken buiten leek me tot heden beter voor de gezondheid en ik wou geen figuur beginnen voor ik me wat steviger voelde' [621/498a].[48] Bij het schilderen van *De zaaier* rond half juni moet Van Gogh gevoeld hebben dat de tijd rijp was om zich te gaan concentreren op het figuurstuk, het genre waarin hij een bijdrage aan de moderne kunst wilde leveren (zie *cat. 344*). Het model dat hij had was een zoeaaf, een jonge soldaat met een stoer uiterlijk en een markant kostuum. Van Gogh maakte in die dagen twee schilderijen en een tekening van hem (zie *cat. 341*). Hij had sinds zijn leertijd bij Cormon in Parijs, twee jaar daarvoor, niet meer serieus naar model getekend en deed het nu bovendien voor het eerst met een rietpen. Over het resultaat van zijn figuurstudies, zowel de geschilderde

43 Ibidem: 'Je ne suis ici que quelques mois mais – dites moi, est ce qu'à Paris j'aurais dessiné en une heure le dessin des bateaux? Même pas avec le cadre, or ceci c'est fait sans mesurer, en laissant aller la plume.'

44 De schilderijen F 420 JH 1462 en F 419 JH 1465 naar respectievelijk F 1434 JH 1449 en cat. 340, en de aquarel F 1429 JH 1459 naar F 1428 JH 1458. Het schilderij F 413 JH 1460 maakte Van Gogh naar deze aquarel.

45 Zie voor de bestelling en de relatie tussen de tekeningen en Japanse prenten brief 616/491 van 27 mei 1888.

46 Dit zijn respectievelijk F 1425 JH 1441 en F 425 JH 1442.

47 Dit zijn respectievelijk F 1478 JH 1444 en F 565 JH 1443.

48 Brief aan Arnold Koning van 29 of 30 mei 1888.



7 *De oogst* (F 1483 JH 1439), 1888.
Particuliere collectie.



8 *De oogst* (F 412 JH 1440), 1888.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

als de getekende, was hij niet erg tevreden, maar hij vond het nuttig studiemateriaal.[49] De *Zittende zoeaaf* is de enige tekening uit Arles die direct naar model werd gemaakt; de in juli en augustus 1888 getekende portretten werden vervaardigd naar schilderijen.

Japanse invloeden

De omgeving van Arles was voor Van Gogh 'vanwege de helderheid van de atmosfeer en de vrolijke kleureffecten' [590/B2] even mooi als Japan zoals hij zich dat inbeeldde.[50] 'Ik waan me in Japan, meer hoef ik je niet te zeggen' [587/469].[51] Eind 1885 had hij in Antwerpen voor het eerst Japanse prenten gezien. Toen hij vanaf maart 1886 bij Theo in Parijs woonde, waar de avant-gardekunstenaars al in de ban waren van de Japanse kunst, begon hij met zijn broer met het aanleggen van een grote prentencollectie. Sinds die tijd waren de Japanse voorbeelden van grote invloed op zijn artistieke ontwikkeling.[52]

Van Gogh had interesse in artikelen en boeken waarin de Japanse kunst en cultuur aan de orde kwamen. In de zomer van 1888 las hij *Madame Chrysanthème* (1888) van Pierre Loti (1850-1923), een fantasierijke roman die voor Van Gogh in belangrijke mate het beeld bepaalde dat hij van Japan had. Het niveau van de Japanse kunst achtte hij sinds die tijd gelijk aan dat van de erkende hoogtepunten uit de westerse kunst.[53] Hij was gefascineerd door de wijze waarop de Japanse kunstenaars zich concentreerden op een detail uit de ongerepte natuur (zie ook *cats. 351-356*). Hun kunst 'doet ons terugkeren naar de natuur, ondanks onze opvoeding en ons werk in een wereld vol conventies' [690/542].[54]

Hoewel de prentencollectie van de broers zich grotendeels in Parijs bevond, is de oosterse invloed in het Zuid-Franse werk van Van Gogh sterk aanwezig. Zo had het verblijf in de Provence zijn manier van observeren veranderd: 'je kijkt meer op z'n Japans, je ondergaat de kleur anders' [623/500].[55] Zoals eerder al werd vermeld, maakte Van Gogh in de eerste maanden in Arles tekeningen waarbij hij ernaar streefde te werken zoals de Japanners, van wie hij de vlotte tekenstijl zo bewonderde (zie bijvoorbeeld *cat. 338*). Waarschijnlijk werd hij op dit gebied meer beïnvloed door Japanse tekeningen dan door houtsneden. In de collectie van de broers bevinden zich geen tekeningen van Japanse meesters, maar de kans is groot dat Van Gogh in Parijs dergelijk werk wel onder ogen heeft gehad. Daarentegen lijkt hij zowel bij de keuze van het formaat papier (de kleine rietpentekeningen) als bij het seriematig vastleggen van een landschap (zoals de twee series van Montmajour) geïnspireerd te zijn geweest door de Japanse houtsneden.[56] Toen hij eind mei 1888 het idee opperde om zijn tekeningen samen te voegen in een album, verwees hij expliciet naar Japanse voorbeelden (zie *afb. 327e*).[57]

In sommige werken combineerde Van Gogh, zoals reeds vermeld, de rietpen met kleurvlakken in waterverf (F 1483 JH 1439), waardoor zij op Japanse houtsneden moesten lijken (*afb. 9*). Daarnaast maakte hij tekeningen die uitsluitend in inkt zijn gemaakt en die door de wijze waarop hij zijn (riet)pen hanteerde de stijl van de Japanners benaderen. Vooral de tekeningen uit de zomer van 1888 laten een rijke variatie zien aan arceringen, stippen en streepjes (zie bijvoorbeeld *cats. 345* en *347*). Opvallende afsnijdingen, het buiten beeld houden van de horizon, het uitvergroten van details uit de natuur (bijvoorbeeld *cat. 347*) en het gebruik van vogelvluchtperspectief (*cat. 343*) zijn allemaal Japanse elementen die Van Gogh gebruikte en combineerde in zijn te-

49 Zie brieven 634/502 van 23 juni en 635/B8 van 26 juni 1888.

50 Brief van ca. 14 maart 1888: 'pour la limpidité de l'atmosphère et les effets de couleur gaie.'

51 Brief van ca. 15 maart 1888: 'je me sens au Japon. – Je ne te dis que cela'.

52 Zie Schilderijen 2, Tekeningen 3, cat. 318 en Van Tilborgh 2006.

53 Zie brief 646/511 van 15 juli 1888: 'de Japanse kunst is iets als de primitieven, als de Grieken, als onze oude Hollandse schilders, Rembrandt, Potter, Hals, Vermeer, Van Ostade, Ruysdael. *Dat kent geen einde*.' ('l'art japonais c'est quelquechose comme les primitifs, comme les grecs, comme nos vieux hollandais Rembrandt, Potter, Hals, v.d. Meer, Ostade, Ruysdael. *cela ne finit pas*.')

54 Brief van 23 of 24 september 1888: 'cela nous fait revenir à la nature malgré notre education et notre travail dans un monde de convention.'

55 Brief van ca. 5 juni 1888: 'on voit avec un oeil plus Japonais, on sent autrement la couleur.'

56 Utagawa Hiroshige (1797-1858) maakte bijvoorbeeld prentreeksen van gezichten op de Fuji-vulkaan, van de stations van de Tokaido-route en van beroemde plaatsen in Edo (het oude Tokio). Van deze drie series bezat Van Gogh meerdere prenten.

57 Zie brief 617/492 van 28 mei 1888, cats. 327, 328 en Van Tilborgh 2006, p. 47.



9 Utagawa Hiroshige, *Mitsuke: Veerboten steken de Tenryu rivier over*, 1855. Amsterdam, Van Gogh Museum.

kenkunst. In de landschappen die hij in de eerste helft van juli 1888 te Montmajour tekende, was – hoewel niet direct zichtbaar – de verwantschap met de Japanse kunst volgens hemzelf het grootst.[58]

De invloed van zijn oosterse voorbeelden ging verder dan het experimenteren met de compositie, de techniek en het formaat. Van Gogh liet zich ook inspireren door de houding en mentaliteit van de Japanners. Hij voelde zich aangetrokken tot de (ogenschijnlijke) eenvoud in de Japanse manier van werken, wonen en leven. In Arles wilde hij naar Japans voorbeeld een kunstenaarsgemeenschap stichten, een ideaal dat hij niet heeft kunnen verwezenlijken. Wel lukte het hem om zijn vrienden Emile Bernard (1868-1941), Paul Gauguin en Charles Laval (1862-1894) enthousiast te maken om naar Japans voorbeeld kunstenaarsportretten te maken en deze onderling te ruilen, als teken van vriendschap.[59]

Hoewel zijn liefde voor de Japanse prentkunst bleef bestaan, zou deze na het einde van 1888 niet vaak meer ter sprake komen. De invloed ervan was echter al zo diep geworteld dat die ook in het werk uit Saint-Rémy zichtbaar is. Vooral de tekeningen uit de eerste maand na aankomst daar doen door abrupte afsnijdingen, objecten in de voorgrond, het uitvergroten van details uit de natuur en het buiten beeld houden van de horizon sterk Japans aan.[60]

58 Zie hieronder en cats. 342, 343.
59 Zie Zwikker in Amsterdam 2003, pp. 47, 48; Arnold 1997, pp. 155-66; Van Lindert/Van Uitert 1990, pp. 11-20 en brief 700/B18 van 3 oktober 1888.
60 Voor Van Gogh en Japan, zie verder Van Tilborgh 2006.

Montmajour – tweede serie

In de dagen tussen 6 en 12 juli 1888 gaf Van Gogh gevolg aan zijn eerder geuite plan om het uitzicht vanaf Montmajour in tekeningen vast te leggen. Hij maakte een serie van vijf landschappen en liet Theo weten dat het blad dat hij er eind mei had gemaakt, gezien moest worden als het zesde van de reeks (*afb. 342d*).[61] Deze bladen vormen een onbetwist hoogtepunt in Van Goghs getekende oeuvre en laten zien dat zijn eigen stijl geheel tot wasdom was gekomen (zie *cats. 342, 343*). Hij voelde zich al tekenend als een vis in het water: '*Met papier* [...] mislukt het bijna nooit: zoveel vellen Whatman, zoveel tekeningen' [642/506].[62] Net als bij de tekeningen uit Saintes-Maries kan een onderscheid worden gemaakt tussen los en krachtig getekende werken enerzijds (*cat. 342, afb. 342a* en *d*) en bedachtzaam en precies uitgevoerde bladen anderzijds (*cat. 343, afb. 342b* en *c*). Van Gogh koos voor deze tekeningen, in tegenstelling tot zijn eerdere Montmajour-reeks, voor een groot formaat vergé papier met watermerk J WHATMAN TURKEY MILL 1879 en tekende met meer stabiele inktsoorten. Hij stuurde de landschappen rond 13 juli aan Theo op.[63]

Van Gogh had meerdere redenen om weer te gaan tekenen. De meest praktische was dat er in de eerste helft van juli simpelweg te veel wind stond om te schilderen. Niet minder belangrijk was de invloed van het bericht dat hij omstreeks 1 juli kreeg: Gauguin had laten weten in te willen gaan op zijn uitnodiging van een maand eerder om naar Arles te komen.[64] Door te tekenen zou Van Gogh zijn schildermateriaal sparen voor de tijd dat ze samen zouden werken. Verder wilde hij een financiële bijdrage leveren aan Gauguins reis naar Arles door werk te maken dat hij verkoopbaar achtte.[65] Van Gogh had daarbij duidelijk meer vertrouwen in zijn tekeningen dan in zijn schilderijen.[66] Tot een verkoop is het in die tijd echter niet gekomen.

Hoewel de tekeningen samen geen echt panorama vormen – ze passen niet precies aan elkaar – heeft Van Gogh wel degelijk geprobeerd om de omgeving van Montmajour systematisch vast te leggen. Hij sprak de verwachting uit dat Theo zo 'een indruk van een heel mooi stukje Provence' zou krijgen [641/505].[67] Zelf zag hij in het landschap en de uitwerking ervan overeenkomsten met het Hollandse landschap en met Japanse kunst (zie *cats. 342, 343*).[68] Hij noemde de reeks zelfs 'het meest Japanse werk dat ik ooit gemaakt heb' [645/B10].[69]

Van Gogh was zeer tevreden over deze pentekeningen en beschouwde twee van de werken als de meest geslaagde tekeningen die hij ooit had gemaakt (*cat. 342* en *afb. 342c*).[70] De zeer uitgewerkte, grote bladen zijn alle gesigneerd, waarmee Van Gogh ze een status verleende die vergelijkbaar is met die van een schilderij, iets wat nieuw was in zijn oeuvre.

Tekeningen naar schilderijen

Nauwelijks had Van Gogh de vijf Montmajour-bladen verzonden of hij begon al aan een nieuwe tekencampagne: het maken van tekeningen naar doeken die hij de voorafgaande twee maanden had geschilderd. In drie weken tijd zou hij maar liefst ruim dertig tekeningen maken.[71] Ze waren bestemd voor zijn twee kunstenaarsvrienden Emile Bernard en John Peter Russell (1858-1931), en voor Theo (zie *cat. 344*).[72] Het achterliggende doel was bij ieder van hen verschillend: in Bernards geval maakten de bladen deel uit van een tekeningenruil, Russell moest worden overgehaald om een schilderij van Gauguin te kopen en Theo werd door de werken op de hoogte gebracht

61 Zie brief 643/509 van ca. 13 juli 1888.
62 Brief van 9 of 10 juli 1888: '*Avec le papier* [...] ça ne rate guère, autant de feuilles Whatman, autant de dessins.'
63 Zie brief 643/509 van ca. 13 juli 1888.
64 Zie voor de uitnodiging brief 618/493 van 28 of 29 mei 1888 en de meegezonden conceptbrief aan Gauguin, 619/494a; voor de melding van Gauguins komst zie brief 638/507 van ca. 1 juli 1888.
65 Van Gogh drong herhaaldelijk bij zijn broer aan om de tekeningen aan kunsthandelaar George Thomas te koop aan te bieden. Zie cats. 342, 343.
66 Zie brief 643/509 van ca. 13 juli 1888. Behalve de Montmajour-reeks kwamen naar zijn mening de tekeningen *De oogst* (F 1483 JH 1439) en *Zittende zoeaaf* (cat. 341) voor verkoop in aanmerking.
67 Brief van 8 of 9 juli 1888: 'tu auras le resumé d'un bien beau coin de Provence.'
68 Zie brief 643/509 van ca. 13 juli 1888.
69 Brief van 15 juli 1888: 'c'est la chôse la plus japonaise reellement que j'aie faite.'
70 Zie brief 643/509.
71 Zie brieven 644/510, 645/B10, 646/511, 647/B11, 656/516, 658/517, 660/518, 661/519, 663/520, 664/522 uit de periode 15 juli tot ca. 12 augustus 1888.
72 Zie voor literatuurverwijzingen over de samenstelling van de zendingen cat. 344 noot 2.







10 *Boten op zee, Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (F 1430 JH 1505), 1888. Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

11 *Boten op zee, Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (F 1430a JH 1526), 1888. New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

12 *Boten op zee, Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (F 1430b JH 1541), 1888. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

van recente schilderijen en de lijnvoering daarin. De penseelstreken waren in de geschilderde studies namelijk door de mistral wat verwilderd en Van Gogh wilde dat in de tekeningen rechtzetten.

De bladen vertonen per groep, per ontvanger, telkens een stilistische eenheid. Van Gogh koos daarbij een stijl die het goed zou doen bij degene voor wie hij de werken maakte. Zo zijn de tekeningen voor Bernard vlot en losjes getekend en ontbreken er bijvoorbeeld gestippelde luchten, omdat Bernard niets in het pointillisme zag (*afb. 10*). Die voor Russell zijn rustiger van lijn, gestileerder in uitwerking en veelvuldig voorzien van gestippelde vlakken (*afb. 11*). Deze kenmerken werden in de bladen voor Theo nog verder doorgevoerd (*afb. 12*).[73] Voor alle getekende herhalingen koos Van Gogh velijnpapier dat uit een gelijmd tekenblok afkomstig was. De bladen hebben dan ook allemaal globaal dezelfde afmetingen (24,4 x 32 cm). Dit papier zou Van Gogh in augustus en september 1888 en mogelijk later in Saint-Rémy ook nog voor enkele opzichzelfstaande tekeningen gebruiken.[74]

Ook de tekeningen naar schilderijen dichtte Van Gogh een Japans karakter toe, waarschijnlijk doelend op de snelheid waarmee hij ze tekende en op de vlotte, grafische lijnvoering die per onderdeel van de voorstelling een eigen karakter heeft.[75]

Tuinen en parken

Terwijl Van Gogh begin augustus 1888 nog werkte aan de tekeningen naar schilderijen voor Theo, maakte hij ook twee tekeningen van tuinen op grote vellen J WHATMAN TURKEY MILL 1879 (*cat. 345* en *afb 345b*). Ze houden verband met een groep schilderijen waarin parken en tuinen in of bij Arles centraal staan, een uitwerking van Van Goghs voornemen van eind juni een serie te maken met groen als belangrijkste kleur. Deze zag hij als vervolg op de reeksen in roze en wit (de bloesembomen) en in geel (de oogst).[76] Het eerste schilderij dat hij rond dit thema maakte, ontstond begin juli en was een gezicht op het park voor het Gele Huis (F 428 JH 1499), het pand dat hij vanaf mei huurde en waarin hij zijn atelier had.

Omstreeks 19 juli maakte hij al een eerste tekening van de serie: een bloementuin op groot formaat waarbij het hele blad bedekt is met pennenstreken (*afb. 13*). De twee tuintekeningen van begin augustus sluiten hier in onderwerp, afmetingen en uitwerking nauw bij aan (zie *cat. 345*). Al bij het tekenen stond het Van Gogh voor ogen naar dezelfde motieven schilderijen te maken.[77] Van twee van de drie getekende tuinen zou hij dat ook daadwerkelijk doen (*afb. 14*);[78] één daarvan kopieerde hij vervolgens weer in pen in inkt (*afb. 15*). Het heen en weer gaan tussen de verschillende media – een uitgewerkte tekening, een schilderij en een getekende kopie – had Van Gogh ook gedaan met motieven uit Saintes-Maries en van de oogst, maar nog niet eerder binnen een tijdbestek van slechts twee weken. Het is met name in deze reeks dat de gevolgen van deze bijzondere werkwijze zichtbaar worden: er vindt stilistisch gezien een wederzijdse beïnvloeding plaats tussen werken in verschillende media: schilderijen lijken getekend met een penseel en tekeningen lijken geschilderd met een pen.[79] Is in de tweede Montmajour-serie het weidse uitzicht kenmerkend, de tuin- en parkgezichten van een paar weken later hebben een afgesloten compositie en daardoor een intiem karakter.

In september en oktober werkte Van Gogh vaak in een van de drie kleine parken op Place Lamartine, het plein voor het Gele Huis (zie ook *cat. 348*). De poëtische gevoelens die hij in Parijs al koesterde bij parken, kregen in die maanden nog meer gewicht: hij

73 In Amsterdam/New York 2005, p. 266 doet Susan Stein de interessante suggestie dat Van Gogh met deze stilering aansluiting zocht bij het synthetisme van o.a. Gauguin en Bernard, een stijl waarin gestreefd werd naar een synthese van impressies van de natuur en abstracte vormen. Doorgaans wordt de invloed van deze stijl op Van Goghs getekende werk gekoppeld aan de tekeningen naar schilderijen die Van Gogh in de zomer van 1889 in Saint-Rémy maakte (zie hieronder).

74 De andere tekeningen uit Arles op dit papier zijn cats. 344 en 346-348; die uit Saint-Rémy zijn cats. 414, 415, 422, 433, 435, 436 en 442-445.

75 Zie brief 656/516 van 31 juli 1888: Ik hoop voor jou ook van die schetsen te maken naar de geschilderde studies, je zult zien dat ze iets Japans hebben.' ('J'espère faire pour toi aussi de ces croquis d'après des etudes peintes, tu verras que cela a un certain air japonais.')

76 Zie brief 640/504 van ca. 25 juni 1888: 'De korenvelden, dat was net zo'n gelegenheid om te werken als de bloeiende boomgaarden. En ik heb maar net de tijd om me voor te bereiden op de nieuwe campagne, nl. de druivenoogst. En tussendoor zou ik nog zeegezichten willen maken. De boomgaarden staan voor het roze en het wit, de korenvelden voor het geel, de zeegezichten voor het blauw. Misschien ga ik nu op zoek naar groenen. Welnu, de herfst biedt het complete gamma.' ('Les blés cela a été une occasion de travailler comme les vergers en fleurs. Et je n'ai que juste le temps pour me préparer pour la nouvelle campagne, celle des vignes. Et entre les deux je voudrais encore faire des marines. Les vergers representaient le rose et le blanc, les bles le jaune, les marines le bleu. Peutêtre que maintenant je vais un peu chercher des verts. Or l'automne – cela donne toute la gamme de la lyre.')

77 Zie brief 661/519 van 8 augustus 1888: 'Als de tekeningen die ik je stuur, te hard zijn, komt dat omdat ik ze zo heb gemaakt dat ik ze later, wanneer ze er nog zijn, kan gebruiken, als gegevens voor schilderijen.' ('Si les dessins que je t'envoie sont trop durs c'est que je les ai fait de façon à pouvoir plus tard, si elles restent, m'en servir encore à titre de renseignement pour la peinture.')

78 F 429 JH 1513 en F 430 JH 1510 tonen dezelfde tuin als F 1455 JH 1512; F 578 JH 1538 vertoont dezelfde als die in F 1456 JH 1537. Voor het schilderen ging Van Gogh terug naar de locaties.

79 Zie Amsterdam/New York 2005, p. 249.



13 *Tuin met bloemen* (F 1455 JH 1512), 1888. Winterthur, Collectie Oskar Reinhart 'Am Römerholz'.

14 *Tuin met bloemen* (F 429 JH 1513), 1888. Den Haag, Gemeentemuseum (bruikleen van het Instituut Collectie Nederland).

15 *Tuin met bloemen* (F 1454 JH 1532), 1888. Particuliere collectie.





associeerde enkele schilderijen toen met de veertiende-eeuwse dichters Dante, Petrarca en Boccaccio en noemde dat ensemble *Park van de Dichter*.[80] Hij wilde in de werken het onveranderlijke karakter van de streek vastleggen: men zou zich volgens hem van de parken zo kunnen voorstellen dat die oude dichters er rondliepen. Daarbij hoopte hij dat er op korte termijn een nieuwe 'dichter' in Arles zou zijn: Paul Gauguin.[81]

Het Gele Huis – Atelier van het Zuiden

Gauguin was de eerste persoon aan wie Van Gogh dacht toen hij op 1 mei 1888 een huis huurde dat groot genoeg was om er samen met iemand anders te wonen (*afb. 349a*). Aan Theo schreef hij over dit 'gele huis' aan Place Lamartine: 'Welnu, vandaag heb ik de rechtervleugel van dit bouwwerk gehuurd, die 4 kamers bevat, of liever gezegd, twee met twee zijkamertjes. Van buiten is het geel geschilderd, van binnen wit gekalkt, in de volle zon, ik heb het gehuurd voor 15 francs per maand. Wat ik nu zou willen, is een kamer meubileren – die op de eerste etage – om er te kunnen slapen. Dit blijft het atelier, het depot voor de hele duur van mijn campagne hier in het Zuiden en op die manier ben ik verlost van het gedoe met de hotels dat me ruïneert en deprimeert. [...] Ik zou desnoods met z'n tweeën in het nieuwe atelier kunnen wonen en dat zou ik best willen. Misschien komt Gauguin naar het Zuiden' [604/480].[82] Een groot voordeel, behalve het gezelschap en de uitwisseling van ideeën, was gelegen in het beperkt houden van de kosten. Zo hoefde er slechts eenmaal huur betaald te worden, kon er thuis worden gegeten in plaats van in restaurants en kon men schildermaterialen delen.

Van Gogh zag met dit 'Atelier van het Zuiden' dé kans om een begin te maken met de realisatie van een vereniging van kunstenaars.[83] Theo en hij hadden hierover vlak voor zijn vertrek uit Parijs met diverse kunstenaars, waaronder Armand Guillaumin (1841-1927), Georges Seurat (1859-1891), Camille Pissarro (1830-1903) en diens zoon Lucien (1863-1944), gesproken en dit solidariteitsplan liet hem niet meer los.[84] Het idee was dat zowel impressionisten met een gevestigde reputatie – Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899), Camille Pissarro – als de jongere generatie schilderijen aan de vereniging zouden afstaan. Het geld dat de verkoop van de werken op zou brengen zou onder de deelnemende kunstenaars worden verdeeld. Dit zou de jongere kunstenaars helpen bij het levensonderhoud en ze onafhankelijker maken van machtige kunsthandelaren.

Van Gogh en Gauguin hadden elkaar een half jaar eerder in Parijs ontmoet en sindsdien ideeën, brieven en schilderijen uitgewisseld.[85] Begin juni 1888 nodigde Van Gogh Gauguin uit om in het Gele Huis te komen wonen.[86] Gauguin reageerde snel en in principe positief, maar vertelde dat hij ook nog andere plannen had.[87] Eind juni was hij stelliger in zijn voornemen naar Zuid-Frankrijk af te reizen, maar nog steeds legde hij niets vast.[88] Zijn slechte gezondheid, zijn schulden in zijn verblijfplaats Pont-Aven en de kosten die de reis naar Arles met zich mee zou brengen, stonden een snelle komst in de weg.[89] De onzekerheid of en wanneer Gauguin zou komen, maakte Van Gogh onrustig en ongeduldig. Uiteindelijk zou het tot eind oktober duren voordat alle obstakels uit de weg geruimd waren en Gauguin zich bij Van Gogh voegde. Beide kunstenaars zouden Theo in ruil voor een maandelijkse toelage iedere maand een schilderij opsturen.[90] Hiermee zetten ze de eerste schreden op de weg die naar een heuse kunstenaarsvereniging moest leiden.

80 Zie cat. 330.
81 Zie brief 699/553a van 3 oktober 1888.
82 'Eh bien – j'ai aujourd'hui loué l'aile droite de cette construction qui contient 4 pieces ou plutôt deux avec deux cabinets. C'est peint en jaune dehors, blanchi à la chaux à l'interieur – en plein soleil. Je l'ai loué à raison de 15 francs par mois. Maintenant mon désir serait de meubler une piece, celle du premier étage, pour pouvoir y coucher. Cela restera l'atelier, le magasin, pour tout le temps de la campagne ici dans le midi et alors j'ai mon indépendance des chicanes des hôtelleries qui sont ruineuses et m'attristent. [...] Je pourrai à la rigueur rester à deux dans le nouvel atelier et je le voudrais bien. Peutêtre Gauguin viendra-t-il dans le midi.'
83 Zie voor de plannen voor een vereniging ook Dorn 1990, pp. 31-33.
84 Zie o.a. brieven 581/465 van ca. 27 februari, 586/468 van 10 maart, 618/493 van 28 of 29 mei, 628/498 met postscriptum 632/535a van ca. 15 of 16 juni, 640/504 van ca. 25 juni, 686/538 van 18 september, 698/544 en 699/553, beide van 3 oktober 1888.
85 Zie voor de relatie tussen Van Gogh en Gauguin – voor, tijdens en na hun gezamenlijke verblijf in het Gele Huis – Chicago/Amsterdam 2001-02.
86 Zie brief 624/494 van 5 of 6 juni 1888. Deze brief aan Gauguin werd via Theo verzonden zodat hij hem ook nog kon lezen.
87 Hij wilde gaan handelen in impressionistische schilderijen. Zie hiervoor brief 626/496 van Van Gogh aan Theo van 12 juni 1888.
88 Dit valt op te maken uit brief 638/507 van ca. 1 juli 1888.
89 Zie brief 626/496.
90 Van Gogh kreeg in Arles 50 francs per week van Theo (zie brief 685/537 van 16 september 1888) en ontving in de periode dat Gauguin bij hem verbleef bovendien 100 francs per maand extra. Beide kunstenaars hadden dus per maand 300 francs te besteden.

De maanden tussen Gauguins toezegging naar Arles te reizen van eind juni en zijn daadwerkelijke komst op 23 oktober 1888 stelden Van Gogh in de gelegenheid het Gele Huis goed op orde te brengen. Door gebrek aan geld voor de inrichting had hij het pand tot september alleen als atelier en opslagruimte gebruikt en sliep hij in een hotel.[91] Vanaf half augustus werkte hij hard aan een reeks schilderijen, waaronder de *Zonnebloemen*, die als decoratie van de woning zouden dienen en moesten bijdragen aan de totstandkoming van het kunstenaarshuis (zie *cat. 349*). Hij was zeer tevreden over deze groep en meende dat die na voltooiing veel geld waard was.[92]

Een tekenpauze

Na een periode van sterke verwevenheid van schilder- en tekenkunst in het eerste halfjaar van Van Goghs verblijf in Arles, nam de aandacht voor tekenen vanaf de tweede helft van augustus steeds verder af. Het schilderen van de decoratie van het Gele Huis zou Van Gogh volledig bezighouden. Hij maakte in die tijd slechts een paar tekeningen, meestal omdat hij zonder verf zat, en verkende daarin motieven van het leven in de stad, zoals zandboten die aan de kade van de Rhône gelost werden en een caféterras; beide zou hij daarna ook schilderen.[93] Tevens maakte hij kopieën in waterverf van schilderijen waarvan hij Theo een indruk wilde geven, zoals dat van het Gele Huis (zie *cat. 349*). Deze aquarel van begin oktober was voorlopig zijn laatste tekening. Op 13 oktober schreef hij aan Theo: 'ik zie dat mijn hoofd niet naar tekenen staat' [708/552].[94] Samen met Gauguin, die twee maanden in Arles verbleef en zelf meer schilder dan tekenaar was, boog hij zich vervolgens over schilderkunstige kwesties als dik of dun schilderen en werken naar de natuur of naar de verbeelding. De plannen om 's avonds samen te gaan tekenen, geuit rond 1 december, zijn door Van Gogh in ieder geval niet uitgevoerd.[95]

Het samenleven met Gauguin en daarmee de hoop tot oprichting van een vereniging was geen lang leven beschoren: hun opvliegende en eigenzinnige karakters botsten al snel. Na weken van spanningen kregen de mannen op 23 december ruzie die voor Van Gogh resulteerde in een mentale crisis, waarbij hij een stukje van zijn oorlel afsneed.[96] Hij werd opgenomen in het ziekenhuis van Arles, het Hôtel-Dieu Saint-Esprit, en Gauguin verliet de stad. Na zijn herstel keerde Van Gogh in januari terug naar het Gele Huis. Een maand later, op 7 februari, werd hij opnieuw ziek en volgde er een tweede opname. De tijd tussen de aanvallen besteedde hij grotendeels aan het maken van geschilderde herhalingen van eerder in Arles gemaakte hoogtepunten als de *Zonnebloemen* (F 454 JH 1562) en de *Berceuse* (F 504 JH 1655). Toen Van Gogh korte tijd later weer was opgeknapt en overdag in het Gele Huis ging werken, kwamen de omwonenden in opstand. Zij kregen gedaan dat de politie het huis vergrendelde en Van Gogh in het ziekenhuis tijdelijk werd opgesloten. Op 26 februari werd hij voor de derde keer getroffen door een aanval.[97] Op 29 maart pakte hij voor het eerst zijn penselen weer op en in de weken die volgden, maakte hij net als het voorgaande jaar schilderijen in de boomgaarden die op dat moment in bloei stonden. In verband met de beëindiging van zijn huurcontract op 21 april begon Van Gogh rond half april het Gele Huis te ontruimen: zijn meubels sloeg hij op in het Café de la Gare en zijn schilderijen pakte hij in kisten ter verzending aan Theo.[98] In de tussentijd sliep hij nog steeds in het ziekenhuis.

Pas met de rietpentekeningen *Tuin van het ziekenhuis* (*cat. 350*) en *Treurboom in het*

91 Zie brief 686/538 van 18 september 1888.
92 Zie brieven 686/538 van 18 september en 715/551 van 22 oktober 1888.
93 De tekeningen zijn F 1462 JH 1556 en F 1519 JH 1579. De schilderijen ernaar zijn respectievelijk F 449 JH 1558 en F 467 JH 1580.
94 'je vois que j'ai pas la tête à dessiner.'
95 Zie brief 728/560. Al in september 1888 had Van Gogh zich voorgenomen in de winter veel te gaan tekenen (zie brieven 690/542 van 23 of 24 september en 691/541a van 25 september 1888). Hij wilde zich concentreren op het uit het hoofd maken van figuren en werd daarin geïnspireerd door Japanse kunstenaars die naar zijn mening figuren in enkele lijnen konden neerzetten. Gauguin maakte in Arles wel enkele tekeningen.
96 Van Gogh leed aan verwardheid, hallucinaties, tonische aanvallen en persoonlijkheidsstoornissen. Théophile Peyron, directeur van de inrichting van Saint-Rémy waar Van Gogh zich in mei 1889 zou laten opnemen, meende dat diens aanvallen epileptisch van aard waren, zie brief van Peyron aan Theo van Gogh van 26 mei 1889, b 1058 V/1962, en brief 808/T18 van Theo aan zijn broer, van 4 oktober 1889. Zie voor Van Goghs ziekte: G. Pollock, 'Artists' mythologies and media: Genius, madness, and art history', in *Screen*, 21 (1980), nr. 3, pp. 57-96; P.H.A. Voskuil, 'Vincent van Gogh's malady: a test case for the relationship between temporal lobe dysfunction and epilepsy?', in *Journal of the History of the Neurosciences* 1992, nr. 1, pp. 155-62; L. Jansen, H. Luijten, E. Fokke, 'Een nog onbekende diagnose. De ziekte van Vincent van Gogh', in *Ons erfdeel*, November 2003.
97 Zie brief 754/579 van 19 maart 1889. De omwonenden van Place Lamartine stuurden een petitie aan de burgemeester om Van Gogh te laten opsluiten. De petitie, die in het Archief van Arles bewaard wordt, is niet gedateerd maar werd waarschijnlijk tussen 18 en 25 februari opgesteld. Zie voor de tekst van de petitie Arles 2003, pp. 60, 61.
98 In brief 758/583 van ca. 4 april 1889 meldde Van Gogh dat hij met Pasen het huis moest opleveren. Pasen viel dat jaar op 21 april. De verzending van de schilderijen vond begin mei plaats, zie brief 770/589 van 2 mei 1889.

gras (*afb. 350c*) die Van Gogh in de eerste week van mei 1889 maakte, vlak voor zijn vertrek naar de inrichting in Saint-Rémy, kwam er een eind aan de tekenpauze die zeven maanden geduurd had. Dit is een opvallend lange periode voor een kunstenaar die tekenen als een volwaardig onderdeel van zijn oeuvre beschouwde en die in de maanden ervoor zo soepel en vanzelfsprekend het schilderen en tekenen afwisselde. Het was echter niet de eerste keer dat Van Gogh zijn tekenmaterialen langere tijd links liet liggen: de drie voorgaande jaren had het tekenen ook gedurende maanden op een zeer laag pitje gestaan.[99]

De onderbreking had Van Gogh niet onzeker gemaakt. Begin mei schreef hij: 'Ik denk er dan ook over om weer meer met de rietpen te gaan tekenen, wat net als de gezichten van Montmajour van vorig jaar minder duur is en me evenveel afleiding biedt. Vandaag heb ik zo'n tekening gefabriceerd die erg zwart en voor de lente nogal melancholiek is geworden, maar enfin, wat me ook gebeurt en in welke omstandigheden ik ook terecht kom, dat is iets waar ik lang mee bezig kan blijven en wat in zekere zin zelfs een broodwinning zou kunnen worden' [771/590].[100] Hij noemde de twee tekeningen *Treurboom in het gras* en *Tuin van het ziekenhuis* zelfs 'een vervolg op die van Montmajour indertijd' [784/595], bladen die hij toen nog steeds als zijn beste beschouwde.[101] Kenmerkten Van Goghs tekeningen uit de zomer van 1888 zich door een beheerste en gestructureerde stijl met een grote diversiteit aan lijnen en stippels, de vlotte, soepele lijnvoering en het gebruik van brede rietpennen en penselen in de tekeningen uit mei 1889 kondigden een nieuwe, ritmische stijl aan die in Saint-Rémy tot wasdom zou komen.

Vertrek naar Saint-Rémy

Al direct na Van Goghs eerste aanval eind december 1888 werd er door de doktoren gesproken over een eventuele opname in een inrichting; men had toen een instelling in Aix-en-Provence op het oog.[102] Op 21 april 1889 bracht Van Gogh zelf voor het eerst de inrichting Saint-Paul-de-Mausole in Saint-Rémy-de-Provence, 28 kilometer ten noordwesten van Arles, ter sprake: 'Aan het eind van de maand zou ik naar het krankzinnigengesticht in St. Rémy willen gaan of naar een andere instelling van dien aard, waarover Monsieur Salles het met me heeft gehad' [763/585].[103] Frédéric Salles (1841-1897), dominee van de gereformeerde kerk in Arles en een van Theo's contactpersonen toen Van Gogh ziek was, had Theo in die dagen ook al informatie over deze inrichting gestuurd.[104] Eind april nam Salles zelfs de moeite om naar Saint-Rémy te reizen en daar met de directeur te spreken over een eventuele opname. Toen Van Gogh hoorde dat hij niet buiten de inrichting mocht werken en dat de kosten die aan het verblijf verbonden waren hoger uitvielen dan hij had gedacht, ging hij twijfelen. Uiteindelijk nam Theo in de eerste dagen van mei het besluit dat zijn broer naar die instelling zou gaan en op 8 mei reisde Van Gogh onder begeleiding van Salles met de trein naar Saint-Rémy.[105] Hij zou daar meer dan een jaar blijven en er ongeveer 150 schilderijen en evenzoveel tekeningen maken, waarvan er ruim honderd zich in het Van Gogh Museum bevinden.[106]

In de psychiatrische inrichting, een voormalig klooster, kreeg hij de beschikking over twee kamers: 'Ik heb een klein kamertje met groen-grijs behang en twee watergroene gordijnen met motieven van rozen, heel bleek, verlevendigd met fijne bloedrode strepen. [...] Door het venster met ijzeren tralies ervoor kan ik een ommuurd koren-

99 In Nuenen stortte Van Gogh zich in de zomer van 1885 op het maken van geschilderde studies waarin hij de kleurtheorie oefende toen hij zonder modellen was komen te zitten. Pas in Antwerpen, ruim drie maanden later, zou hij het tekenen weer oppakken. Een jaar later richtte hij zich in Parijs na het verlaten van Cormons atelier begin juni 1886 ook bijna uitsluitend op het maken van schilderijen, wederom om grip te krijgen op kleurtheoretische problemen en om zijn donkere palet aan de moderne smaak aan te passen (zie E. Hendriks en L. van Tilborgh, *Nieuwe visies op Van Goghs ontwikkeling in Antwerpen en Parijs. Een geïntegreerde technische en kunsthistorische studie van zijn schilderijen in het Van Gogh Museum*, 2006 (proefschrift), pp. 37-51, waarin het verblijf van Van Goghs in het atelier van Cormon gedateerd wordt op maart-begin juni 1886). Het zou toen tot begin 1887 duren voordat Van Gogh zich weer serieus op het tekenen ging richten. Tot de zomer van dat jaar besteedde hij er betrekkelijk veel aandacht aan; toen zijn stijl losser en de kleuren in zijn waterverftekeningen helder en sterk waren geworden, concentreerde hij zich weer totaal op het schilderen. Aan die tekeningenloze periode kwam pas weer een einde toen hij in Arles in maart 1888 zijn eerste tekeningen maakte.

100 Brief van 3 mei 1889: 'Aussi j'y songe de recommencer à dessiner davantage à la plume de roseau ce qui, ainsi les vues de Mont Major de l'année passée est moins cher et me distrait tout autant. Aujourd'hui j'ai fabriqué un de ces dessins qui est devenu tres noir et assez melancolique pour du printemps mais enfin quoi qu'il m'arrive et dans quelles circonstances je me trouverai, c'est là une chose qui peut me rester longtemps comme occupation et en quelque sorte pourrait devenir un gagnepain même.'

101 Brief van ca. 18 juni 1889: 'font suite à ceux de Mont major de dans le temps.'

102 Zie de brief van Joseph Roulin aan Theo van 26 december (inv. b 1065 V/1962) en de brief van moeder Van Gogh aan Theo van 29 december 1888 (inv. b 2425 V/1962) en Van Goghs brieven aan zijn broer 749/576 van 3 februari en 751/577 van 18 februari 1889.

103 'A la fin du mois je désirerais aller encore à l'hospice des aliénés à St. Remy ou une autre institution de ce genre dont monsieur Salles me parlait.'

104 Zie brief van Frédéric Salles aan Theo van Gogh van 19 april 1889, b 1050V/1962.

105 Zie voor het besluit brief 771/590 van 3 mei en voor de reis brief 772/– van 5 mei 1889. De reis van 28 km liep via Tarascon en duurde 1,5 à 2 uur. Zie Baedeker 1889, p. 210.

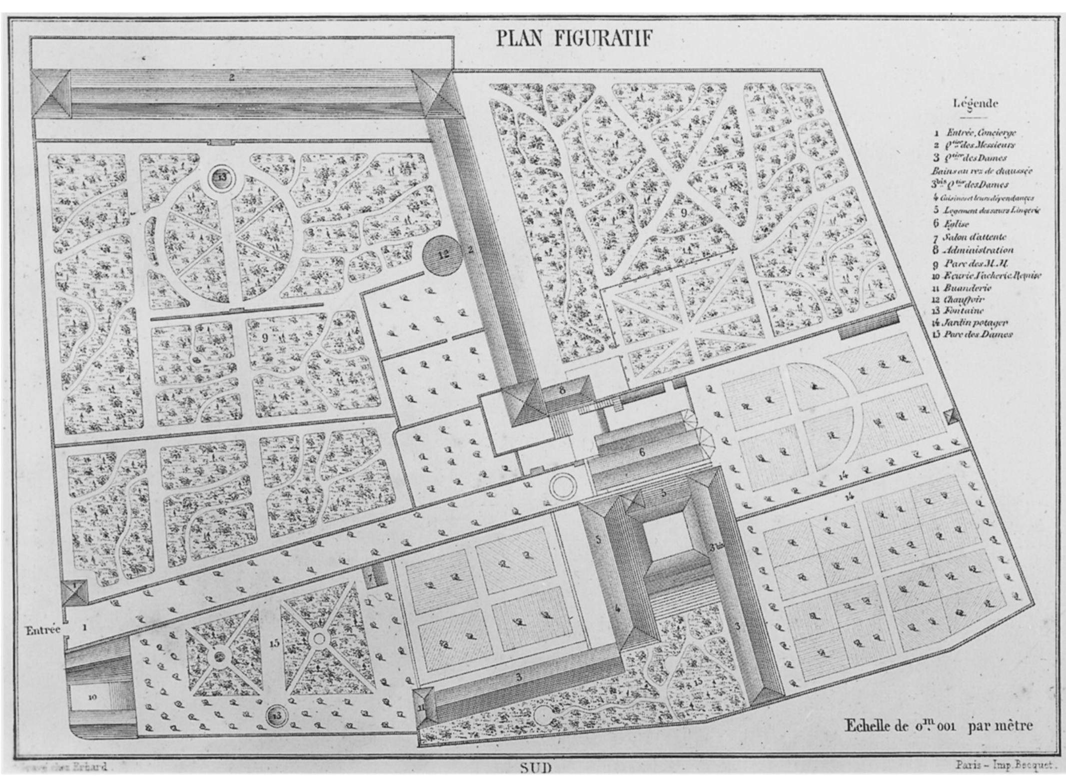
106 Van Gogh verstuurde ongeveer twintig tekeningen in vijf zendingen vanuit Saint-Rémy naar Theo: twee groepen in de eerste twee maanden en drie rond de jaarwisseling.

veld zien, een vergezicht als van Van Goyen, waarboven ik 's morgens de zon in zijn volle glorie zie opkomen. Bovendien heb ik – omdat er meer dan 30 kamers leeg zijn – een extra kamer om te werken' [778/592].[107] Beide vertrekken lagen op de eerste verdieping, maar in verschillende vleugels: de slaapkamer lag aan de oostkant van de oostelijke vleugel en keek uit over ommuurde velden die bij de inrichting hoorden en de bergen die daarachter lagen; het atelier was aan de zuidkant van het aangrenzende noordelijke deel van de inrichting gesitueerd. Vanuit dit laatste vertrek had Van Gogh uitzicht over de tuin (*afb. 16*).[108]

Werken in de tuin

De eerste maand van zijn verblijf mocht Van Gogh het ommuurde terrein van de inrichting niet verlaten en werkte hij noodgedwongen in de wat verwaarloosde kloostertuin met oude bomen, struiken en bloembedden. Dit park bood hem veel verschillende motieven die hij aanvankelijk vooral op doek, maar na twee weken (toen zijn schildermaterialen op waren) alleen nog op papier vastlegde. Zijn tekenactiviteit in die periode blijkt ook uit een brief die Théophile Peyron, de directeur van de inrichting, op 26 mei aan Theo schreef: 'Hij is de hele dag bezig met tekenen in het park.'[109] In de twee weken die volgden maakte Van Gogh een reeks tekeningen die tot de mooiste uit Saint-Rémy gerekend kunnen worden (zie *cats. 357, 358*). Hij hanteerde in deze bladen een grafische lijnvoering die het papier bijna geheel bedekt, waardoor de tekeningen een opmerkelijk ritmisch en bijna decoratief karakter krijgen. Van Gogh zag enkele van de volwaardige pentekeningen van eind mei, begin juni 1889

107 Brief van ca. 23 mei 1889: 'J'ai une petite chambre à papier gris vert avec deux rideaux vert d'eau à dessins de roses très pâles ravivées de minces traits de rouge sang. [...] A travers la fenêtre barrée de fer j'apercois un carré de blé dans un enclos, une perspective à la v. Goyen au-dessus de laquelle le matin je vois le soleil se lever dans sa gloire. Avec cela – comme il y a plus de 30 chambres vides j'ai une chambre encore pour travailler.'
108 Zie voor de ligging van het atelier cats. 372 en 373.
109 'Il s'occupe à dessiner toute la journée dans le parc'. Inv. b 1058 V/1962, Van Gogh Museum.



16 Plattegrond van de inrichting, ca. 1866. Amsterdam, Van Gogh Museum.

als een vervolg op de zeer geslaagde bladen die hij in de zomer van 1888 op Montmajour had gemaakt.[110]

Behalve deze pentekeningen maakte Van Gogh in diezelfde weken ook nog een reeks van zeven penseeltekeningen in kleur. In die bladen wist hij de weelderige sfeer van de tuin met snelle, ritmische en trefzekere penseelstreken vast te leggen. Kenmerkend voor deze groep is de focus op slechts één element in de tuin – een boom, een groep struiken, een trapje of een stenen bank – wat in combinatie met de uitwerking ervan ertoe heeft geleid dat er in de bladen weinig diepte is. Tot nu toe werd altijd gedacht dat Van Gogh ze met waterverf schilderde, maar de glans van dikker aangebrachte partijen, het sporadisch voorkomende craquelé en de bruingele olievlekken op de achterzijde van het papier wijzen uit dat hij sterk verdunde olieverf gebruikte (zie *cats. 360-362*). Van Gogh, die in afwachting was van een nieuwe zending schildermateriaal, maakte waarschijnlijk gebruik van de laatste restjes van de verf die hij uit Arles had meegenomen. De gebruikte kleuren komen namelijk overeen met die in de schilderijen die hij in de eerste twee weken in de tuin maakte, zoals *Irissen* (F 608 JH 1691) en *Tuin van de inrichting in Saint-Rémy* (F 734 JH 1698). Deze geschilderde tekeningen zijn technisch en stilistisch zo vernieuwend dat het opmerkelijk is dat Van Gogh er in zijn brieven, voor zover bewaard gebleven, met geen woord van repte.

Van Gogh maakte behalve deze grote, uitgewerkte bladen ook enkele van dichtbij geobserveerde studies van planten en een vlinder op kleiner formaat, die wat hun gedetailleerdheid en plaatsing betreft geïnspireerd zijn op Japanse penseeltekeningen (*cats. 351-356*).

Het Provençaalse landschap

De ontvangst van een nieuwe voorraad doek en verf op 9 juni 1889 viel samen met de toestemming om ook buiten de muren van de inrichting te werken.[111] Van Gogh benutte deze mogelijkheid direct en trok erop uit om het landschap rondom zijn verblijfplaats te schilderen. De omgeving van Saint-Rémy, dat aan de voet van het lage bergmassief de Alpilles ligt, is zeer gevarieerd en verschilt veel van het uitgestrekte land rondom Arles. Van Gogh wilde in een serie schilderijen dit voor hem nieuwe deel van de Provence met zijn cipressen, korenvelden, olijfboomgaarden en bergruggen vastleggen. Hij maakte behalve de schilderijen ook de twee grote, vlot getekende penseeltekeningen *Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond* (*cat. 363*) en *Olijfboomgaard* (*cat. 364*).

Om Theo een indruk te geven van de Provençaalse doeken uit juni, maakte Van Gogh in diezelfde maand tekeningen naar een tiental schilderijen en stuurde ze begin juli aan zijn broer op (zie *cats. 366-369*). Deze indrukwekkende pen-in-inkttekeningen zijn gemaakt op vellen glad velijnpapier waarover Van Gogh zelf achteraf niet helemaal tevreden was; door de gladheid hadden de werken weinig 'kleur' – oftewel karakter, stevigheid. In de schilderijen zocht hij naar een harmonie tussen de voorstelling en de wijze waarop die is weergegeven, naar zijn mening een vereiste voor kwaliteit.[112] In de voorstellingen ligt, zowel in de schilderijen als in de tekeningen ernaar, de nadruk op grote vormen die met zwierige, golvende lijnen zijn aangeduid. Van Gogh trachtte in deze schilderijen onderdelen 'samen te brengen door middel van een tekening die de verstrengeling van de componenten probeert weer te geven' [818/613].[113] Deze nieuwe, gestileerde schilder- en tekentrant was een reactie op het synthetisme van Gauguin en

110 Zie brief 784/595 van ca. 18 juni 1889.
111 Van Gogh bestelde het materiaal in brief 778/592 van ca. 23 mei. Zie voor de ontvangst brief 781/594 van 9 juni 1889.
112 Zie brief 781/594 van 9 juni 1889.
113 Brief van ca. 3 november 1889: 'à masser les chôses par le moyen d'un dessin qui cherche à exprimer l'enchevêtrement des masses.'

Bernard, een stijl waarin gestreefd werd naar een synthese van een impressie en abstracte vormen (zie *cats. 366-369*). De nieuw ingeslagen weg kon Theo maar matig bekoren: 'ik vind dat het zoeken naar stijl ten koste gaat van het echte sentiment van de dingen' [815/T19].[114]

Ziek – werken binnenshuis en in de tuin

Half juli werd Van Gogh voor het eerst sinds zijn verhuizing getroffen door een aanval van zijn ziekte; deze zou anderhalve maand duren en hem het werken onmogelijk maken. In september pakte hij het schilderen weer op, maar hij voelde zich de hele maand niet sterk genoeg om naar buiten te gaan. Zelfs de tuin meed hij. Behalve zelfportretten en portretten van mensen uit zijn directe omgeving, schilderde Van Gogh zijn eerste kopieën naar zwart-witreproducties van werken van zijn grote voorbeelden Jean-François Millet, Rembrandt en Eugène Delacroix, een bezigheid die hij beschouwde als het vertalen van zwart en wit in kleuren.

Hoewel Van Gogh het in zijn brieven uit deze periode met geen woord over tekeningen heeft, wordt nu aangenomen dat hij rond die tijd ook de drie monumentale bladen met interieurgezichten van de inrichting heeft gemaakt (zie *cats. 372, 373*). Deze werken, die gemaakt zijn op roze vergé papier, tonen Van Goghs atelier, de hal met het uitzicht op de tuin, en een van de vele gangen van het voormalige klooster. Ze zijn de enige weergaven van het interieur van de inrichting. Net als de tuingezichten in kleur van eind mei, begin juni, zijn het tekeningen in olieverf. Werkte hij toen op een sterk grafische manier en in heldere kleuren, nu bracht hij vlakken aan in gedempte kleuren. Het solide uiterlijk heeft daardoor meer weg van een schilderij dan van een tekening.

Het zou nog tot eind september, begin oktober duren voordat Van Gogh weer in de open lucht ging werken. Aanvankelijk begon hij met schilderen, maar waarschijnlijk ging hij noodgedwongen al snel over op het tekenen toen hij in de eerste helft van oktober zonder verf en doek kwam te zitten.[115] Van oudsher wordt een groep van 22 tekeningen van bomen in en rond de tuin van de inrichting in deze periode gedateerd; het merendeel daarvan bevindt zich in de collectie in het Van Gogh Museum (*cats. 377-394*). In deze werken experimenteerde Van Gogh met verschillende standpunten en stijlen. Wat betreft techniek, papiersoort en formaat vormen de schetsen een coherent geheel. Ze zijn gemaakt met potlood, zwart krijt of een combinatie van die twee. In alle gevallen hebben de schetsen afmetingen van ongeveer 20 bij 30 centimeter. Waarschijnlijk vouwde Van Gogh grote vellen van twee verschillende soorten papier elk tot een schetsboekje van dit formaat (zie ook p. 40). Op basis van bepaalde elementen in sommige voorstellingen is het echter ook aannemelijk dat hij een (niet nader te bepalen) aantal van de boomstudies niet in het najaar van 1889 maakte, maar in maart-april van het jaar daarop.[116]

Toen eind oktober een nieuwe voorraad verf en doek arriveerde, pakte Van Gogh het schilderen van kleurrijke kopieën naar reproducties van Millets werk weer op. Hij zou daar ook in november de meeste tijd aan besteden. In de weinige tekeningen die hij in november en december 1889 maakte, werkte hij in een stijl die zich kenmerkt door het gebruik van parallel geplaatste krachtige en korte streepjes (*afb. 17* en F 1545 JH 1851). Hiermee vertonen ze sterke stilistische overeenkomsten met de schilderijen van landschappen, olijfboomgaarden en tuingezichten die in dezelfde maanden tot stand kwamen (*afb. 18*).

114 Brief van 22 oktober 1889: 'je trouve que le recherche du style enlève au sentiment vrai des choses.'

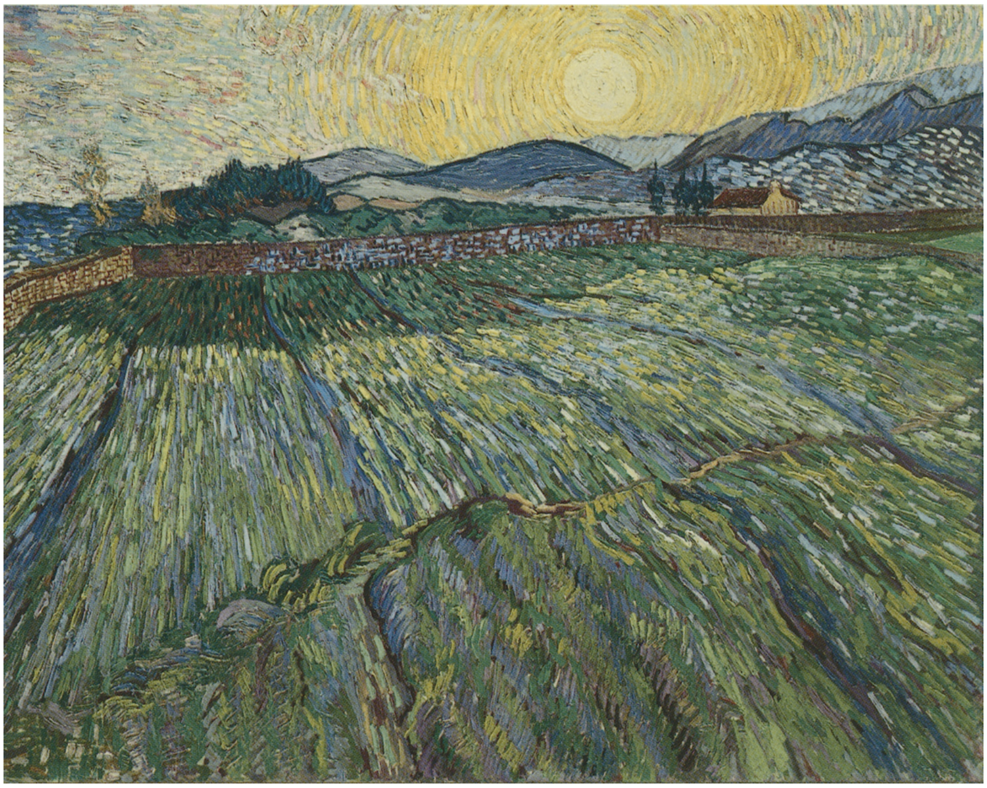
115 Zie o.a. brief 810/610 van 8 oktober 1889.

116 Zie cats. 380, 385 en 394.

17 *Ommuurd korenveld met opgaande zon* (F 1552 JH 1863), 1889. München, Staatliche Graphische Sammlung.

18 *Het ommuurde korenveld met zon* (F 737 JH 1862), 1889. Particuliere collectie.





Eind december 1889 en eind januari 1890 werd Van Gogh weer door aanvallen getroffen. Als gevolg hiervan en door het koude weer was hij in januari en februari gedwongen binnen te werken en concentreerde hij zich wederom op het maken van geschilderde kopieën naar reproducties. Vanuit zijn slaapkamer maakte hij in februari ook een tekening van het uitzicht uit zijn raam waarop bloeiende amandelbomen te zien zijn (*cat. 395*). Hij zou op basis van dit blad later een klein schilderij maken (*afb. 395a*). Van Gogh had zich erg verheugd op de bloesemtijd en hoopte zijn reeks schilderijen van bloeiende fruitbomen uit Arles een vervolg te geven. Zijn plannen werden echter bruut verstoord door een nieuwe crisis, die hem op 22 februari trof en tot eind april aanhield.

Herinneringen aan het Noorden

Toen Van Gogh eind april 1890 in zekere mate weer hersteld was van de aanval liet hij Theo weten dat hij in de crisisperiode 'toch nog wat kleine doeken uit het hoofd [had] gemaakt [...]: herinneringen aan het noorden' [864/629].[117] Voor zijn moeder en zijn zus Wil beschreef Van Gogh enkele van deze schilderijen: 'o.a. een souvenir van Brabant, hutten met mosdaken en beukenheggen op een herfstavond met een stormachtige lucht, de zon rood ondergaande in rosse wolken. Ook een knollenveld met vrouwen die aan het groen plukken zijn in de sneeuw' [865/629a].[118] In totaal kunnen vijf schilderijen worden gerekend tot deze 'herinneringen' (*afb. 19* en *afb. 396a*).[119]

Over tekeningen schreef Van Gogh niet, maar op basis van stijl en onderwerp is duidelijk dat een zestigtal schetsmatige tekeningen op bescheiden formaat ook in deze tijd is ontstaan. Het zijn herhalingen van onderwerpen die hij zo'n vijf jaar eerder in Nederland had geschilderd en getekend: op het land werkende boeren, hutjes met rieten daken en boeren aan de maaltijd. Hoewel er overeenkomsten zijn met de schilderijen, kunnen de schetsen in de meeste gevallen niet worden beschouwd als precieze voorstudies.[120] Het maken van deze *Herinneringen aan het Noorden* zal Van Gogh gesteund hebben in de moeilijke periode. Eerder al had hij ervaren 'dat het werken aan mijn schilderijen voor mij min of meer noodzakelijk is om te herstellen. Want de dagen dat ik niets doe en niet naar de kamer kan gaan die hij [Peyron] me had toegewezen om er te schilderen, zijn bijna ondraaglijk voor me' [798/601].[121]

Zowel in de schilderijen als in de tekeningen vermengde Van Gogh zijn herinneringen aan het Noorden soms met zijn indrukken van de Provence. Zo worden sommige Brabants aandoende hutten geflankeerd door cipressen. De figuren in de composities doen met hun lange armen vaak slungelig en moedeloos aan. De korte, evenwijdig geplaatste, kromme haaltjes waarmee Van Gogh hen volume gaf, geven de mensen nog iets van kracht; aan detaillering in kleding of gezicht besteedde hij weinig aandacht. Als tekenmateriaal koos hij zwart krijt, potlood of een combinatie van die twee. In sommige tekeningen varieert de dikte van de potloodlijnen aanzienlijk, wat zou kunnen duiden op het gebruik van een timmermanspotlood. Mogelijk koos Van Gogh in Saint-Rémy dus niet alleen in zijn onderwerpen maar ook in zijn materiaal voor oude bekenden.[122]

Dat zijn gedachten tijdens een crisis teruggingen naar zijn vaderland had Van Gogh al ervaren bij de eerste aanval van zijn ziekte in december 1888: 'Tijdens mijn ziekte heb ik elke kamer van het huis in Zundert teruggezien, elk paadje, elke plant in de tuin, de directe omgeving, de velden, de buren, het kerkhof, de kerk, onze moestuin erachter, tot het eksternest in een hoge acacia op het kerkhof toe' [744/573].[123]

117 Brief van 29 april 1890: 'Etant malade j'ai bien encore fait quelques petites toiles de tête [...] des souvenirs du nord'.
118 Brief van 29 april 1890.
119 De overige schilderijen zijn F 674 JH 1920, F 675 JH 1921 en F 694 JH 1922.
120 Zie bijvoorbeeld cats. 401 en 402.
121 Brief van 22 augustus 1889: 'le travail à mes tableaux m'est un peu nécessaire pour me remettre. Car ces journées sans rien faire et sans pouvoir aller dans la chambre qu'il m'avait désignée pour y faire ma peinture me sont presqu'intolérables.'
122 Zie voor het gebruik van het timmermanspotlood Tekeningen 1, pp. 28, 30 noot 35.
123 Brief van 22 januari 1889: 'Pendant ma maladie j'ai revu chaque chambre de la maison à Zundert, chaque sentier, chaque plante dans le jardin, les aspects d'alentour, les champs, les voisins, le cimetiere, l'eglise, notre jardin potager derriere – jusqu'au nid de pie dans un haut accacia dans le cimetière.'



19 *Hutten bij ondergaande zon* (F 673 JH 1919), 1890. Particuliere collectie.

Vanaf de zomer van 1889 komen in de brieven verwijzingen naar het Noorden met regelmaat voor, waarbij soms Nederland bedoeld wordt, soms Noord-Frankrijk. Zo leidde de landelijke omgeving van de inrichting in Saint-Rémy tot het vergelijken van de landbewerking daar met die in het Noorden,[124] noemde hij het soberder en doffer kleurgebruik waartoe hij hier was overgegaan 'het palet zoals in het noorden' [798/601],[125] en overwoog hij verschillende mogelijkheden om daadwerkelijk naar het Noorden terug te keren.[126]

Wat Van Gogh in het Zuiden miste ten opzichte van Nederland, was de hard werkende boer op het land: 'Bij ons zie je overal en het hele jaar door mannen en vrouwen, kinderen, dieren aan het werk en hier nog geen derde daarvan en dan nog is het niet de echte werkman van het noorden. Het lijkt of ze hier met twee linkerhanden werken, krachteloos en zonder overgave' [781/594].[127] De figuren in de *Herinneringen aan het Noorden* lijken met hun gebogen houding en lange, slungelige armen dit type boer te representeren, een ander aspect van de hierboven genoemde vermenging van herinneringen aan vroeger en impressies ter plaatse.

Van Gogh moet door het werken aan de *Herinneringen aan het Noorden* op het idee gekomen zijn een nieuwe versie te maken van het schilderij *De aardappeleters* (*afb. 431a*).[128] Eind april 1890 vroeg hij daarom aan Theo en aan zijn moeder en zus Wil of deze hem oude figuurtekeningen wilden toezenden: 'Stuur me vooral de arenleessters,

124 Zie bijvoorbeeld brieven 781/594 van 9 juni 1889, 782/W12 van 16 juni 1889 en 843/W19 van 20 januari 1890.

125 Brief van 22 augustus 1889: 'une palette comme dans le nord.'

126 Er passeerden wat dat laatste betreft in de brieven diverse opties: samenwonen met een van de kunstenaars die hij in Parijs had leren kennen, een tehuis in Parijs, een verblijf in Auvers-sur-Oise onder toezicht van een daar wonende arts, een gesticht in Nederland en de oprichting van een atelier in Antwerpen, samen met Gauguin en Meijer de Haan.

127 Brief van 9 juni 1889: 'Chez nous partout et à tout temps de l'annee on voit des hommes, des femmes, des enfants, des animaux au travail et ici pas le tiers de cela et encore ce n'est pas le travailleur franc du nord. Cela semble labourer d'une main gauche et lâche, sans entrain.'

128 Zie brief 864/629 van 29 april 1890.

spitters, als die er nog zijn. Als je wilt, zal ik verder de oude toren van Nuenen en de hut overmaken. Als je ze nog hebt, denk ik dat ik er nu uit m'n herinnering iets beters van zou maken' [864/629].[129] Al waren de oude studies 'op zichzelf niet goed, dan kunnen zij me in herinnering brengen en gegevens zijn voor nieuw werk' [865/629a]. Waarschijnlijk gaf Theo aan dit verzoek gehoor (zie *cats. 431-437* en *453-456*). Van Gogh maakte diverse getekende studies van boeren aan de maaltijd (zie *cats. 431-437*), maar een schilderij is er niet gekomen.

Klaar voor vertrek

De zware aanval was hard aangekomen en Van Gogh voelde zich eind april somber en moedeloos. Hij wilde de inrichting graag verlaten.[130] In de weken tussen het eind van de crisis eind april en het vertrek uit Saint-Rémy half mei wijdde hij zich weer vooral aan schilderen. Zo maakte hij kopieën naar werk van Rembrandt en Delacroix en schilderde hij bloemstillevens en tuingezichten. Een ander motief waar hij toen aan werkte, en het enige dat hij ook tekende, was het ommuurde korenveld waar hij vanuit zijn slaapkamer zicht op had en dat hij in het voorgaande jaar al geregeld had weergegeven (zie *cats. 447-452*). Waarschijnlijk zocht hij met de schetsen naar een aantrekkelijk standpunt. Zowel de tekeningen als het uiteindelijke schilderij (*afb. 447g*) kwamen in het veld zelf tot stand. Het papier waarop de schetsen gemaakt zijn – zeer dunne vellen en bladen afkomstig uit een schetsboek – komt overeen met de soorten die hij tussen januari en april 1890 voor onder andere de *Herinneringen aan het Noorden* gebruikte (zie ook p. 40).

In Saint-Rémy lag Van Goghs aandacht vooral bij het schilderen. Zijn tekeningen uit deze periode, die uiteenlopen van snelle schetsen tot grote, zelfstandige werken, kwamen doorgaans tot stand in periodes waarin hij niet kon of mocht schilderen. Zo greep hij geregeld naar zijn tekenspullen als hij weer eens zonder verf of doek zat of als het schilderen hem na een aanval werd verboden uit angst dat hij zichzelf zou vergiftigen door het eten van verf of het drinken van terpentine.[131] In zijn brieven uit Saint-Rémy komen verwijzingen naar tekeningen slechts sporadisch voor. In tegenstelling tot zijn getekende werk uit Arles – dat hij in veel gevallen geschikt achtte voor tentoonstellingen, verkoop, ruil of schenking – zijn er geen aanwijzingen die duiden op een dergelijke bestemming voor de bladen uit Saint-Rémy. Zo werd geen van de tekeningen gesigneerd of van een titel voorzien en de verzending ervan naar Theo liet soms maanden op zich wachten.[132]

Hoewel de tekeningen uit Saint-Rémy een meer verborgen bestaan leidden dan die uit Arles, waren diegenen die ze toentertijd onder ogen kregen er zeer positief over. Octave Maus (1856-1919) bijvoorbeeld, secretaris van de Belgische kunstenaarsvereniging *Les XX*, kwam in juli 1889 bij Theo langs ter voorbereiding van de ophanden zijnde zevende tentoonstelling van die groep in Brussel. In reactie op Van Goghs selectie van zes schilderijen voor die expositie schreef Theo aan zijn broer: 'Je zegt me niet of je tekeningen wilt exposeren. Toen Maus hier was, vond hij ze heel mooi & vroeg hij me of ik er vooral wilde sturen. Misschien kunnen we er een paar ingelijst sturen' [827/T21].[133] Ten tijde van Maus' bezoek had Theo de eerste twee zendingen uit Saint-Rémy ontvangen. Ook de lithograaf Auguste Lauzet (1865-1898) was onder de indruk van Van Goghs werk, volgens Theo met name van een tekening 'die je helemaal aan het begin van je verblijf in Saint-Rémy hebt gemaakt; links een groepje donkere bomen

129 Brief van 29 april 1890: 'Tu m'enverras surtout les glaneuses et des bêcheurs s'il y en a encore. Puis si tu veux je referai la vieille tour de Nunen et la chaumière. Je crois que si tu les as encore j'en ferais à présent de souvenir quelque chose de mieux.' De brief aan zijn moeder en zus is 865/629a van 30 april 1890.
130 Zie brief 864/629 van 29 april 1890.
131 Dit blijkt uit de 'notes mensuelles' van dokter Peyron in *Le grand registre de l'asile de Saint-Rémy*. Een foto hiervan bevindt zich in het Van Gogh Museum.
132 Zie cat. 357. Van Gogh signeerde in Saint-Rémy ook steeds minder schilderijen.
133 Brief van 8 december 1889: 'Tu ne me dis pas si tu veux exposer des dessins. Quand Maus était içi il les aimait beaucoup & demandait surtout d'en envoyer. On pourrait peut-être en envoyer plusieurs dans un cadre.' Zie voor het bezoek van Maus aan Theo brief 793/T12 van 16 juli 1889.

tegen een lucht met een halve maan, rechts een afrastering. Hij zei tegen me dat hij die tekening niet uit zijn hoofd kon zetten, dat hij mooier was dan de tekeningen van V. Hugo die hij heel mooi vindt enz.' [833/T22].[134] Een andere kunstenaar die in die tijd zijn mening over Van Goghs getekende werk uit Saint-Rémy heeft gegeven, is Gauguin: 'Ik vind de 2 tekeningen die u me hebt gestuurd, heel mooi, vooral die van de Vrouwen die olijven plukken' [842/GAC38].[135] Welke tekeningen dit precies waren, is niet bekend. Het blad met de olijfplukkende vrouwen was gemaakt naar een schilderij uit november-december 1889.[136]

Vertrek naar Auvers

'De omgeving hier begint me zwaarder te vallen dan ik kan uitdrukken – mijn hemel, ik heb meer dan een jaar geduld gehad, ik moet hier weg, ik ga hier dood van verveling en verdriet. Verder dringt het werk, ik zou hier mijn tijd verdoen' [869/631].[137] Na deze noodkreet van Van Gogh uit begin mei 1890 werd al snel besloten dat hij de inrichting op korte termijn zou verlaten.[138] Hij zou zich vestigen in Auvers-sur-Oise, een dorpje zo'n 30 kilometer ten noordwesten van Parijs. Na zijn eerste aanval in Saint-Rémy had Van Gogh begin september 1889 al de wens geuit om de inrichting te verruilen voor een plek in Noord-Frankrijk of Nederland.[139] Hoewel er toen geen haast bij was en Van Gogh zelf dacht aan een mogelijke verhuizing in het voorjaar van 1890, was Theo wel direct de mogelijkheden voor een meer noordelijk verblijf gaan onderzoeken. In oktober 1889 kwamen de broers dankzij Camille Pissarro op het idee om Paul-Ferdinand Gachet (1829-1909) te benaderen, een dokter in Auvers-sur-Oise.[140] Eind maart 1890 ontmoette Theo deze arts, die hem toezegde een oogje in het zeil te houden en zijn broer te zullen behandelen.[141] Op 16 mei vertrok Van Gogh uit Saint-Rémy om na een verblijf van een paar dagen bij Theo, zijn vrouw Jo en hun baby Vincent in Parijs op 20 mei door te reizen naar Auvers.[142]

Van Gogh was er onmiddellijk enthousiast over het landschap.[143] Er waren nog oude boerderijen met strodaken, die het platteland bij Auvers pittoresks maakten; hij zou ze in diverse schilderijen en tekeningen vastleggen (zie *cats. 460, 481, 488*). Van Gogh vond dat hij het Noorden beter zag sinds hij in het Zuiden was geweest en was vooral enthousiast over de kleuren in het landschap.[144] Hij paste zijn palet hierop aan en koos voor heldere en zachte tinten. In de zeventig dagen dat Van Gogh in Auvers zou verblijven werkte hij veel en snel, waarbij zijn aandacht het meest op schilderen gericht was. Hij maakte maar liefst ruim zeventig schilderijen, waaronder enkele van zijn beste.

Ambitieuze tekeningen versus snelle schetsen

Hoewel het aantal werken op papier uit Auvers niet echt gering is – namelijk 57 tekeningen waarvan er 44 in het Van Gogh Museum worden bewaard – moet gezegd worden dat het gros van deze tekeningen bestaat uit snelle krijtschetsen. Er is slechts een kleine groep van meer ambitieuze bladen.[145] Daartoe behoren de twee tekeningen die Van Gogh vlak na aankomst in Auvers maakte met diverse tinten blauwe water- en olieverf op crèmekleurig vergé papier (*cats. 459, 460*). De stevige, vloeiende penseelstreken geven deze tekeningen een sierlijk maar ook solide karakter.

In de schetsmatige studies tekende Van Gogh behalve landschappen met boerderijen ook dorpsgezichten, rivierlandschappen, op het land werkende figuren, en dieren. Stilistisch vertonen deze tekeningen verwantschap met de schetsen die hij in Saint-

134 Brief van 22 december 1889: 'dessin que tu as fait tout au commencement quand tu étais à St Remy. À gauche un petit bosquet d'arbres sombres contre un ciel avec un croissant de lune, à droite une barrière. Il me disait que ce dessin ne lui sortait pas de la tête, qu'il était plus beaux que les dessins de V. Hugo qu'il aime beaucoup etc.' Lauzet kreeg de tekening in ruil voor een door hem gemaakt album met lithografische reproducties van schilderijen van Monticelli; zie hiervoor ook noot 148. Er is geen tekening bekend die aan deze beschrijving voldoet.

135 Brief van ca. 17 januari 1890: 'J'aime beaucoup les 2 dessins que vous m'avez envoyé, surtout celui des femmes qui cueillent des olives.'

136 Dit blijkt uit brief 843/W19 van 20 januari 1890. Het schilderij is F 655 JH 1869.

137 Brief van 4 mei 1890: 'L'entourage ici commence à me peser plus que je ne saurais l'exprimer – ma foi j'ai patienté plus d'un an – il me faut de l'air, je me sens abimé d'ennui et de chagrin. – Puis le travail presse, je perdrais mon temps ici.'

138 Dit besluit nam Van Gogh in nauw overleg met zijn broer en dokter Peyron; zie brieven 866/630 van ca. 1 mei, 867/632 van ca. 2 mei, 868/T33 van 3 mei, 869/631 van 4 mei, 870/T34 van 10 mei, 871/633 van 11 mei, 873/634 van 13 mei 1890.

139 Zie brief 801/604 van 5 en 6 september 1889.

140 Aanvankelijk was aan Pissarro gevraagd om Van Gogh in huis te nemen, maar hij weigerde. Zie brieven 802/605 van 10 september, 808/T18 van 4 oktober 1889 en een brief van Pissarro aan zijn vrouw van 28 september 1889, in J. Bailly-Herzberg en C. Pissarro, *Correspondance de Camille Pissarro*, Saint-Ouen-l'Aumône 1980-1991, vol. 2, pp. 297-99. In brief 809/609 van 5 oktober 1889 wordt voor het eerst over een dokter in Auvers gesproken. Zijn naam wordt pas in brief 861/T31 van 29 maart 1890 genoemd.

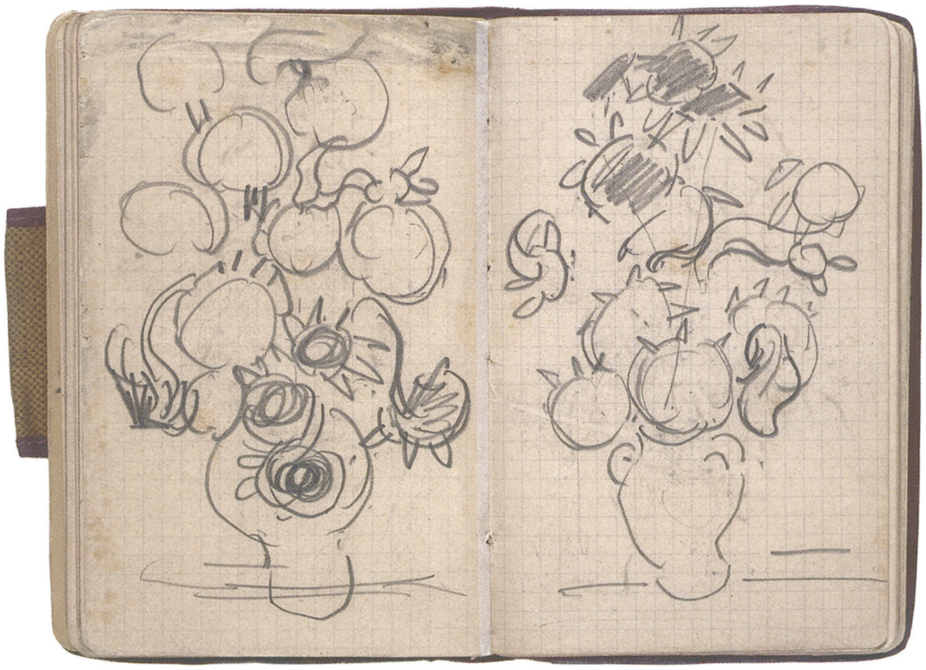
141 Zie brief 861/T31 van 29 maart 1890.

142 Van Gogh werd op vrijdag 16 mei 1890 uitgeschreven uit de inrichting, zie *Le grand registre de l'asile de Saint-Rémy* (foto aanwezig in het Van Gogh Museum). Hij vertrok diezelfde dag en kwam op zaterdag 17 mei in Parijs aan (brief van Theo aan dokter Gachet, b2012). Van Gogh ontmoette Jo en de baby tijdens dat bezoek voor het eerst.

143 Zie brieven 874/635 van 20 mei, en 875/W21 en 876/636 beide van ca. 21 mei 1890.

144 Zie brief 876/636 van ca. 21 mei 1890.

145 Cats. 459, 460, 461 en F 1639 JH 2023, F 1653 JH 1993, F 1642 JH 1994 en F 1643 JH 2119.



20 Schetsboekblad (F – JH –), 1890.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Rémy maakte en waarin de nadruk op de contour ligt. Het is voor veel van deze tekeningen moeilijk gebleken ze binnen de Auvers-periode nauwkeurig te dateren.

Van Gogh maakte een reeks tekeningen rond twee thema's: een Egyptische kop en een lesmethode van Charles Bargue. Beide groepen lijken verband te houden met zijn wens moderne portretten te schilderen, waarbij hij niet streefde naar een precieze gelijkenis maar naar het treffen van het karakter van de geportretteerde. Het belangrijkste middel hierbij was kleur.[146]

Voor de Egyptische koppen stond een sluitsteen in een tuinpoort model. In de zes schetsen die Van Gogh hiervan maakte, bleef hij soms dicht bij het hoekige origineel, dan weer maakte hij het gezicht zachter en menselijker. Hij lijkt zich met deze werken te oefenen in het weergeven van het menselijke gelaat. Kleine figuurstudies op sommige van deze tekeningen houden verband met geschilderde figuren en versterken dit vermoeden (zie *cats. 475-480*).

Niet zozeer voor de uitwerking van het gezicht als wel voor de bestudering van houdingen en de proportie van het menselijk lichaam, maakte Van Gogh, net als tien jaar eerder, een aantal kopieën van bladen uit de tekencursus van Charles Bargue, *Exercices au fusain*. Vlak na aankomst in Auvers had hij Theo al gevraagd hem deze losbladige tekenvoorbeelden te sturen (zie *cats. 483-485*).

Herinneringen aan de Provence

Van Gogh uitte al snel na aankomst in Auvers het plan om etsen te maken van zijn beste schilderijen uit de Provence. Deze zouden gedrukt kunnen worden op de pers die Gachet thuis had staan.[147] Van Gogh werd bij dit idee waarschijnlijk geïnspireerd door Lauzets album met lithografieën naar schilderijen van Monticelli dat net verschenen was, en mogelijk ook door een reeks zincografieën geïnspireerd op recente schilderijen

146 Zie brief 883/W22 van 5 juni 1890.
147 Zie brieven 894/642 van 17 juni en 895/T38 van 23 juni 1890.

die Gauguin in 1889 had uitgebracht.[148] Theo was bij het ontstaan van beide reeksen betrokken en het is goed mogelijk dat hij zijn broer tijdens diens korte verblijf in Parijs het maken van de etsen gesuggereerd had. Van Gogh schreef over dit project, dat hij *Souvenirs de Provence* noemde, aan Gauguin en Theo.[149] Behalve de schilderijen *Arlésienne* en *Cipres bij sterrennacht* (F 683 JH 1982) noemde hij geen specifieke werken die hij van plan was te gaan etsen.[150] Wel bevinden zich in het enige bewaard gebleven schetsboek uit Auvers enkele schetsen van Provençaalse schilderijen, zoals vazen met zonnebloemen en irissen, olijvenpluksters, figuren in een ravijn en Les Alyscamps in Arles, die waarschijnlijk met de etsen verband houden (*afb. 20*).[151] Het is goed mogelijk dat ook het schetsje van *De slaapkamer* (*cat. 474*) te maken heeft met dit project, dat overigens nooit is uitgevoerd. De enige ets die Van Gogh in Auvers maakte was het portret van dokter Gachet.[152]

Dood

Hoewel zijn palet, onderwerpkeuze en vitale stijl in Auvers een positievere levenshouding doen vermoeden dan in Saint-Rémy, voelde Van Gogh zich mislukt en zag hij de toekomst somber in.[153] Deze gedeprimeerde gevoelens werden versterkt door de dreiging dat Theo, die inmiddels een jong gezin moest onderhouden en bovendien overwoog zich als zelfstandig kunsthandelaar te vestigen, op termijn de financiële zorg voor zijn broer niet meer zou kunnen dragen. Op 27 juli 1890 schoot Van Gogh zichzelf in de borst. Twee dagen later stierf hij, op 37-jarige leeftijd, in het bijzijn van Theo.

Van Gogh liet een oeuvre na van ruim 800 schilderijen, ruim 1.000 tekeningen en 10 prenten. Deze enorme hoeveelheid werken kwam tot stand in slechts tien jaar tijd. Hij maakte in die periode een indrukwekkende ontwikkeling door: van een beginnend tekenaar die moeite had met de weergave van perspectief en figuren in actie, tot een groot kunstenaar die met pen en penseel een eigen beeldtaal ontwikkelde. Zijn tekenkunst beschouwde hij daarbij als volwaardige tegenhanger van zijn schilderijen.

148 Zie voor het Monticelli-album Aaron Sheon, 'Theo van Gogh, publisher: the Monticelli album' in: *Van Gogh Museum Journal 2000*, pp. 53-61. Zie voor de reeks van Gauguin, die bekend is geworden onder de naam *Volpini-serie*, Caroline Boyle-Turner, *The prints of the Pont-Aven School. Gauguin and his circle in Brittany*, Amsterdam 1986, pp. 35-46.
149 Zie brieven 893/643 van ca. 17 juni en 894/642 van 17 juni 1890.
150 Zie brief 893/643 van ca. 17 juni 1890. Zie voor de identificatie van het schilderij *Arlésienne* cats. 483-485, noot 18.
151 Zie ook Van der Wolk 1986, pp. 302-09.
152 F 1664 JH 2028. Zie voor Van Goghs grafische werk Van Heugten/Pabst 1995.
153 Zie brief 877/648 van 23 mei 1890.

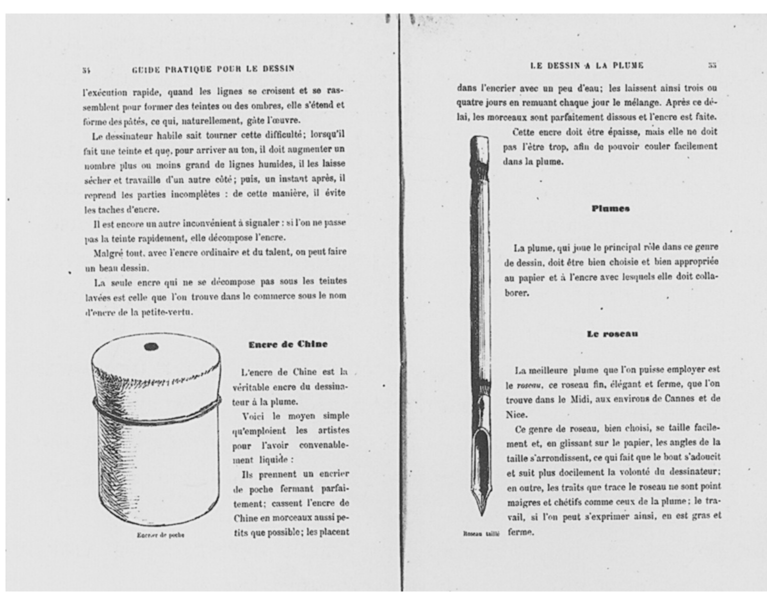
Materiaal, techniek en experiment

Pennen

In de jaren 1888-90 werkte Van Gogh met verscheidene tekenmaterialen en -instrumenten. In Arles oefende hij zich vooral in het tekenen met de rietpen en het daarmee ontwikkelen van een eigen stijl. Met de pentekeningen pakte hij, met een voor hem nieuw soort pen, een techniek op die hem goed lag. In de meeste van deze tekeningen werkte Van Gogh met pennen van verschillende diktes. Behalve rietpennen, die in willekeurige breedtes gesneden kunnen worden, gebruikte hij ganzenveren en stalen pennen; beide bieden, meer dan een rietpen, de mogelijkheid tot fijn werken.[1] Het is in de tekeningen dikwijls ondoenlijk om de smallere lijnen tot een van de soorten pennen te herleiden. Zelf schreef Van Gogh over de combinatie van pennen in *Gezicht op Arles vanaf Montmajour* (*afb. 342d*): 'Ik heb die met zeer dikke rieten gedaan op dun Whatman en in 't verschiet gewerkt met een veeren pen voor de fijnere lijnen' [621/498a]. In sommige tekeningen gebruikte hij ook nog het penseel (*cats. 335, 336, 339, 340, 342* en *345*).

De kwaliteit van het Zuid-Franse riet werd geprezen door Armand-Théophile Cassagne (1823-1907), auteur van diverse handboeken over perspectief en tekenmaterialen die door Van Gogh vooral in zijn vroege jaren als kunstenaar veelvuldig werden gebruikt.[2] In zijn *Guide pratique pour les différents genres de dessin* noemt Cassagne de rietpen de beste tekenpen: hij is makkelijk te snijden, glijdt soepel over het papier en heeft een stevige punt waarmee krachtige en stevige lijnen getrokken kunnen worden (*afb. 1*).[3] Het Zuid-Franse riet was volgens Cassagne zo geschikt dankzij het fijne, ele-

1 Van Gogh gebruikte een stalen pen bijvoorbeeld in F 1482a JH 1535, wat blijkt uit de kracht waarmee bepaalde lijnen zijn gezet, iets wat met een veer niet kan. Zie Amsterdam/New York 2005, p. 354, noot 2.
2 Zie voor een overzicht van deze boeken en voor het belang ervan voor Van Gogh, de inleiding van Tekeningen 1, pp. 12-37.
3 Cassagne 1873, p. 55: 'Ce genre de roseau, bien choisi, se taille facilement et, en glissant sur le papier, les angles de la taille s'arrondissent, ce qui fait que le bout s'adoucit et suit plus docilement la volonté du dessinateur; en outre, les traits que trace le roseau ne sont point maigres et chétifs comme ceux de la plume; le travail, si l'on peut s'exprimer ainsi, en est gras et ferme.'


54 GUIDE PRATIQUE POUR LE DESSIN

l'exécution rapide, quand les lignes se croisent et se rassemblent pour former des teintes ou des ombres, elle s'étend et forme des pâtés, ce qui, naturellement, gâte l'œuvre.

Le dessinateur habile sait tourner cette difficulté; lorsqu'il fait une teinte et que, pour arriver au ton, il doit augmenter un nombre plus ou moins grand de lignes humides, il les laisse sécher et travaille d'un autre côté; puis, un instant après, il reprend les parties incomplètes : de cette manière, il évite les taches d'encre.

Il est encore un autre inconvénient à signaler : si l'on ne passe pas la teinte rapidement, elle décompose l'encre.

Malgré tout, avec l'encre ordinaire et du talent, on peut faire un beau dessin.

La seule encre qui ne se décompose pas sous les teintes lavées est celle que l'on trouve dans le commerce sous le nom d'encre de la petite-vertu.

Encrier de poche

Encre de Chine

L'encre de Chine est la véritable encre du dessinateur à la plume.

Voici le moyen simple qu'emploient les artistes pour l'avoir convenablement liquide :

Ils prennent un encrier de poche fermant parfaitement; cassent l'encre de Chine en morceaux aussi petits que possible; les placent

LE DESSIN A LA PLUME 55

dans l'encrier avec un peu d'eau; les laissent ainsi trois ou quatre jours en remuant chaque jour le mélange. Après ce délai, les morceaux sont parfaitement dissous et l'encre est faite.

Cette encre doit être épaisse, mais elle ne doit pas l'être trop, afin de pouvoir couler facilement dans la plume.

Plumes

La plume, qui joue le principal rôle dans ce genre de dessin, doit être bien choisie et bien appropriée au papier et à l'encre avec lesquels elle doit collaborer.

Le roseau

La meilleure plume que l'on puisse employer est le *roseau*, ce roseau fin, élégant et ferme, que l'on trouve dans le Midi, aux environs de Cannes et de Nice.

Ce genre de roseau, bien choisi, se taille facilement et, en glissant sur le papier, les angles de la taille s'arrondissent, ce qui fait que le bout s'adoucit et suit plus docilement la volonté du dessinateur; en outre, les traits que trace le roseau ne sont point maigres et chétifs comme ceux de la plume; le travail, si l'on peut s'exprimer ainsi, en est gras et ferme.

Roseau taillé

1 Pagina uit Cassagnes *Guide pratique pour les différents genres de dessin*, Parijs 1873.

2 *Knotberken* (F 1240 JH 469), 1884.
Amsterdam, Van Gogh Museum.



gante en stevige karakter van die soort.[4] Dat Van Gogh Cassagnes boeken in 1888 niet was vergeten, blijkt uit het feit dat hij Theo die zomer herhaaldelijk verzocht om hem een ervan op te sturen.[5] Hij wilde het gebruiken bij de tekenlessen die hij toen aan Paul Eugène Milliet (1863-1943) gaf.

Van Gogh, die al vroeg een voorkeur en een aangeboren talent aan de dag had gelegd voor het tekenen met pen in inkt, had met de rietpen een tekeninstrument gevonden dat uitstekend bij hem paste. Wel voelde hij in Arles sterk de behoefte zijn hand weer te oefenen, want de laatste ambitieuze bladen die hij met pen in inkt tekende waren de Nuenense landschappen van vier jaar eerder geweest (*afb. 2*). Na die tijd had hij de techniek nog maar sporadisch gebruikt, en dan voornamelijk in combinatie met andere materialen zoals zwart krijt, gekleurd krijt of waterverf.[6] Net als aan de Nuenense pentekeningen ligt aan die uit Arles bijna altijd een opzet in potlood ten grondslag, en ook nu weer liet Van Gogh het grafiet met regelmaat nog een rol spelen in de definitieve voorstelling door onderdelen daarvan extra aan te zetten.

In Saint-Rémy ging hij aanvankelijk op dezelfde voet verder: hij maakte uitgewerkte tekeningen met (riet)pen in inkt over een eerste opzet in potlood of zwart krijt. Meer dan in Arles gebruikte hij ook nog een penseel om de inkt op het papier te zetten, wat leidde tot een brede en soepele lijnvoering. Vanaf het najaar van 1889 zouden dergelijke ambitieuze bladen bijna niet meer tot stand komen en ging Van Gogh over tot het maken van studies en schetsen in potlood en zwart krijt op kleiner formaat. Ook in Auvers lag de nadruk op schetsmatig werk in deze tekenmaterialen.

4 Ibidem: 'La meilleure plume que l'on puisse employer est le roseau, ce roseau fin, élégant et ferme, que l'on trouve dans le Midi, aux environs de Cannes et de Nice.'
5 Het ging om *Guide de l'alphabet du dessin ou l'art d'apprendre et d'enseigner les principes rationnels du dessin d'après nature*; zie brieven 634/502 van 23 juni, 641/505 van 8 of 9 juli, 644/510 van 15 juli en 661/519 van 8 augustus 1888. In brief 664/522 van ca. 12 augustus 1888 wordt de ontvangst van het boek bevestigd.
6 De enige pentekeningen die hij na de Nuenense landschappen nog had gemaakt, zijn de kleine boerenkoppen uit de winter 1884-85 (Tekeningen 2, cats. 108-118) en twee Parijse stadsgezichten (Tekeningen 3, cats. 289, 291).

Inkt

Behalve met verschillende pennen werkte Van Gogh in Arles ook met verschillende inkten, soms zelfs binnen één tekening (bijvoorbeeld *cats. 342, 343*). Welke soorten inkt hij gebruikte en wat de oorspronkelijke kleur ervan was, blijft in veel van de gevallen onduidelijk. De huidige, vaak verkleurde, tinten variëren van zwart, donker-, licht- en roodbruin tot grijs en paars. Een moeilijk verklaarbaar verschijnsel is de plotselinge verandering van toon binnen één lijn zonder dat deze de indruk wekt met twee verschillende soorten inkt te zijn getrokken.

Recent onderzoek op een klein groepje tekeningen uit Arles wees uit dat Van Gogh verschillende soorten zwarte schrijfinkt gebruikte, gemaakt van blauwhout, en ook een mengsel van een dergelijke inkt met een koolstofhoudende inkt, wat een diepzwart, ietwat glimmend tekenmateriaal opleverde.[7] Zowel ijzergallusinkt, blauwhoutinkt als aniline-inkt zijn instabiel en verkleuren in de loop der tijd tot een gedempt bruin dat diverse tinten kan hebben. Ze zijn niet met het blote oog van elkaar te onderscheiden.[8]

Van Gogh gebruikte in Arles ook aniline-inkt.[9] Hiermee had hij in Parijs al ervaring opgedaan, getuige de geïllustreerde menukaart die hij daar maakte (*afb. 3*). In dat werk is de paarse inkt gebruikt voor de tekst en voor het opwerken van de tekening in zwarte inkt. In Arles kreeg deze gekleurde inkt een meer zelfstandige rol in de eerste Montmajour-serie.

Aniline is een synthetische kleurstof en was in de negentiende eeuw al in diverse heldere en felle kleuren verkrijgbaar; een voordeel was ook dat de inkt, na oplossing in water, goed vloeide. De paarse tinten werden in het laatste kwart van die negentiende eeuw veelvuldig gebruikt als schrijf- en kopieerinkt en waren ook zeer in trek bij de impressionisten.[10] Groot nadeel daarentegen is de sterke instabiliteit van deze inkt. Hij verbleekt niet alleen, maar kan door het chemische afbraakproces ook een andere kleur krijgen. De inkt in de tekeningen die Van Gogh eind mei 1888 op Montmajour maakte, heeft thans een lichtbruine tint, soms zo licht dat lijnen bijna onzichtbaar zijn. Hierdoor hebben de voorstellingen veel aan kracht en leesbaarheid moeten inboeten en is de ondertekening nadrukkelijker aanwezig dan oorspronkelijk bedoeld was.

Aan de randen van twee bladen van de eerste Montmajour-serie (*cats. 335, 337*) is een felle paarse kleur zichtbaar: doordat passe-partouts de inkt daar tegen licht beschermd hebben, is de inkt op die plaatsen niet of minder verbleekt. Een vergelijkbare paarse kleur, of de verbleekte variant ervan, is verder terug te vinden in enkele tekeningen uit het voorjaar van 1888: *Boomgaard met Arles in de achtergrond* (*afb. 325a*) van eind maart-begin april, *Laan in een park* (*cat. 331*), *Landschap met hut* (*cat. 333*) en *Rhônekade* (F 1472a JH 1497a) van begin mei.[11] De inkt is veelal naar de achterzijde van het papier doorgeslagen.

Op basis van de lichtbruine kleur, het transparante karakter van de inkt en de doorslag van het materiaal naar de achterkant van het papier, bestaat het vermoeden dat Van Gogh aniline-inkt ook in andere kleine pentekeningen uit diezelfde periode gebruikte. Het was precies in deze maanden dat hij enkele van zijn brieven eveneens met een paarse inkt schreef (*afb. 4*).[12] Mogelijk nam Van Gogh de inkt uit Parijs mee. Of hij de inkt in Arles na mei 1888 nog gebruikte, zal toekomstig onderzoek moeten uitwijzen.

Ook de inkt in sommige tekeningen uit Saint-Rémy en Auvers wekt de indruk oorspronkelijk gekleurd te zijn geweest; de lijnen hebben nu een blauwzwarte, rood-

7 Zie Marjorie Shelley en Silvia A. Centeno, 'Technical Studies: Observations on the Drawing Materials Used by Van Gogh in Provence', in Amsterdam/New York 2005, pp. 348-56.

8 Nader onderzoek op een grotere en bredere groep tekeningen moet meer informatie opleveren over het inktgebruik van Van Gogh. Dit onderzoek wordt door het Van Gogh Museum in samenwerking met het Instituut Collectie Nederland (ICN) uitgevoerd in het kader van het project 'Van Goghs atelierpraktijk in context' dat in 2005 van start is gegaan.

9 Voor het eerst als zodanig benoemd in Otterlo 1990, pp. 35, 36, 221.

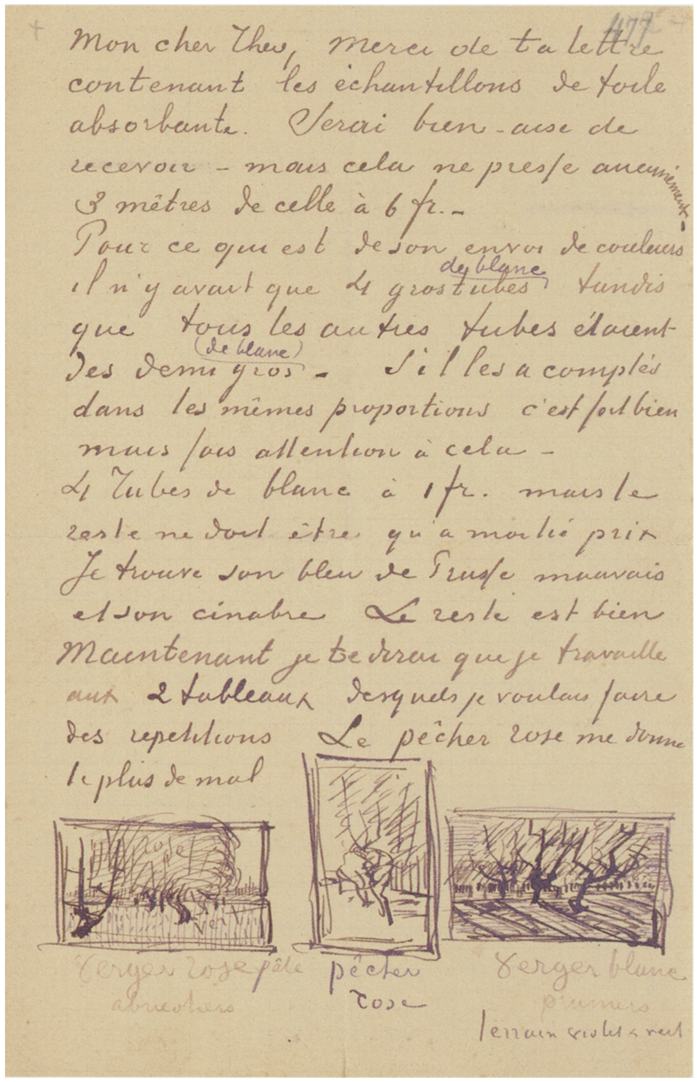
10 Zie op.cit. noot 7, p. 350.

11 In *Rhônekade* zijn sporen van paarse inkt nog zichtbaar aan de linkeronderrand en in de letter R van 'Rhone' in de annotatie.

12 Brieven 598/476 van 11 april, 599/477 van ca. 13 april, 605/481 van 1 mei, 607/483 van 7 mei, 615/490 van 26 mei, 616/491 van 27 mei 1888.



3 *Menu van een restaurant* (F 1377 JH 1033), 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum.



477

Mon cher Theo, merci de ta lettre
contenant les échantillons de toile
absorbante. Serai bien-aise de
recevoir - mais cela ne presse aucunement
3 mètres de celle à 6 fr. -
Pour ce qui est de son envoi de couleurs
il n'y avait que 4 gros tubes (de blanc) tandis
que tous les autres tubes étaient
des demi gros (de blanc). S'il les a comptés
dans les mêmes proportions c'est fort bien
mais fais attention à cela -
4 Tubes de blanc à 1 fr. mais le
reste ne doit être qu'à moitié prix
Je trouve son bleu de Prusse mauvais
et son cinabre Le reste est bien
Maintenant je te dirai que je travaille
aux 2 tableaux desquels je voulais faire
des repetitions Le pêcher rose me donne
le plus de mal

Verger rose pâle abricotiers
pêcher rose
Verger blanc pruniers
terrain violet & vert

4 Brief aan Theo van ca. 13 april 1888 (599/477), geschreven in paarse inkt. Amsterdam, Van Gogh Museum.

bruine, bruingroene, paarsbruine of roodbruine tint (zie respectievelijk bijvoorbeeld *cats. 354, 357, 359, 461, 489* en *481*). Of Van Gogh in die plaatsen ook aniline-inkt gebruikte of een andere gekleurde inktsoort, of dat de tinten het gevolg zijn van veroudering van de inkt, moet nog nader worden onderzocht.

Van Gogh tekende in Auvers weinig met inkt en waar hij dat deed, combineerde hij de inkt vaak met nadrukkelijk opgebracht, donker materiaal zoals zwart krijt en potlood.[13] De inkt heeft inmiddels doorgaans veel aan kracht verloren, waardoor de balans tussen de tekenmaterialen is verstoord en het nu moeilijk is het oorspronkelijke effect ervan in te schatten.

13 Zie bijvoorbeeld cat. 481 en F 1653 JH 1993.

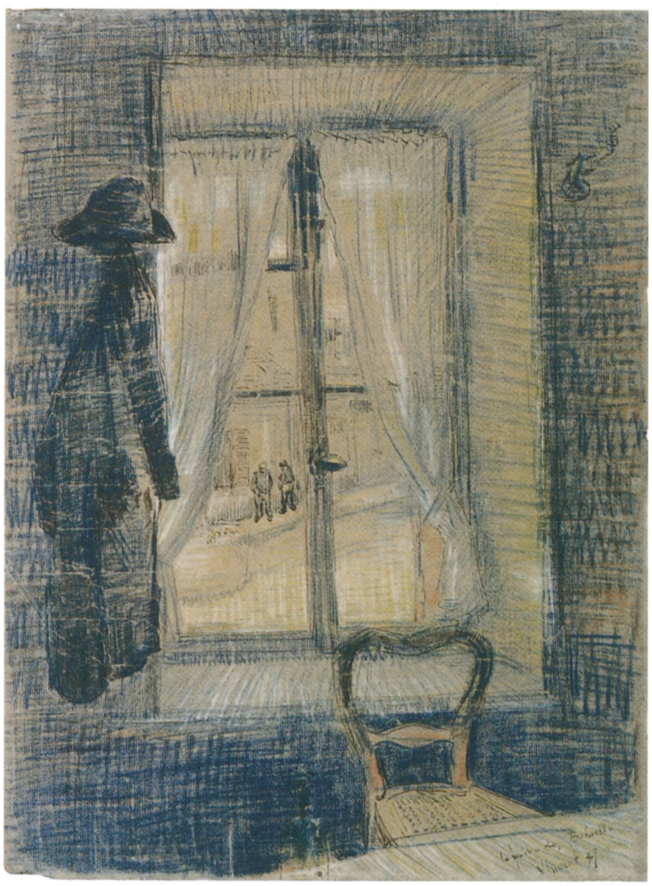
Potlood en zwart krijt

De focus in Arles op tekenen met (riet)pen in inkt had tot gevolg dat Van Gogh daar geen tekeningen in uitsluitend potlood of zwart krijt maakte. Dat is opvallend, omdat hij dat in alle periodes voor en na Arles wél deed. In Saint-Rémy maakte Van Gogh vanaf oktober 1889 zelfs bijna uitsluitend schetsmatige tekeningen in donkere materialen als potlood, zwart krijt, zwart krijt met een bruine zweem en bruin krijt. Deze trant zette zich voort in Auvers, waar hij zwart krijt regelmatig met blauw krijt combineerde.

Gekleurd krijt

Van Gogh had uit Parijs waarschijnlijk ook gekleurd krijt meegenomen. In Arles pakte hij zijn technische experimenten uit de Franse hoofdstad met dit materiaal weer op.[14] Hij had daar in de eerste helft van 1887 de mogelijkheden van gekleurd krijt onderzocht, ook in combinatie met pen in zwarte inkt (*afb. 5*). Deze materialen bleken niet goed samen te gaan: de fijne inktlijnen vielen weg tegen de brede en felgekleurde krijtstrepen. In Arles combineerde hij in het schetsmatige *Laan in een park* (*cat. 331*) nog éénmaal gekleurd krijt met inkt. Ditmaal koos hij voor een paarse inkt, mogelijk in de hoop dat deze niet zo door het blauwe krijt zou worden weggedrukt. Waarschijnlijk was hij niet tevreden met het resultaat en liet hij dit

14 Zie Tekeningen 3, pp. 28-30.



5 *Het venster bij Bataille* (F 1392 JH 1218), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

experiment voor wat het was. Gekleurd krijt zou Van Gogh in Arles niet meer als hoofdmateriaal gebruiken. Wel bracht hij er kleuraccenten mee aan in enkele van zijn aquarellen (bijvoorbeeld *afb. 326c*, F 1483 JH 1439 en F 1482 JH 1487), zoals hij dat ook in Parijs al een enkele keer had gedaan (F 1400 JH 1283 (*cat. 317*) en F 1410 JH 1286).

Vanaf juni 1888 verdween gekleurd krijt als tekenmateriaal gedurende twee jaar helemaal van het toneel. Pas in Auvers gebruikte Van Gogh het weer, en dan voornamelijk blauw krijt. Sommige bladen zijn uitsluitend in dit materiaal getekend (*cats. 478*, bovenste helft van *481, 488, 494*), in andere werken combineerde hij het met zwart krijt (*cats. 480*, onderste helft van *481, 495, 496*). Hij had in Auvers ook wit en turkoois krijt ter beschikking, maar gebruikte dit slechts sporadisch.[15]

Waterverf

Net als in Parijs was Van Gogh in Arles gelukkiger in zijn experimenten met waterverf dan in die met gekleurd krijt. In de aquarellen uit de zomer van 1887 had hij een grote helderheid verkregen door het gebruik van werkelijk transparante waterverf en niet de (deels verdunde) dekkende waterverf die hij voorheen toepaste en die altijd een troebel resultaat gaf. Evenals in zijn krijttekeningen werkte hij in zijn aquarellen toen ook vrij uitvoerig met pen in inkt (*afb. 6*). Deze combinatie pakte door het subtiele karakter van

15 In Aanhangsel 1.3 en F 1642 JH 1994.



6 *Poort in de verdedigings-werken* (F 1401 JH 1284), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

waterverf beter uit en de inktlijnen gaven de werken een grote mate van detail. Bracht Van Gogh in 1887 de waterverf direct aan over een eerste opzet in potlood om pas op het laatst details te markeren met pen in inkt, in Arles hanteerde hij doorgaans een andere volgorde. Op basis van een potloodschets maakte hij een pentekening en daarin bracht hij vervolgens kleurvlakken aan met waterverf.[16] Op deze wijze werkte hij zijn voornemen uit 'pentekeningen [te] maken, maar dan met vlakke kleuren zoals op Japanse prenten' [616/491].[17]

Net als de aniline-inkt en het gekleurde krijt nam Van Gogh zijn waterverfdoos waarschijnlijk mee uit Parijs. Hij gebruikte die in het voorjaar van 1888 om de aquarellen *Bloeiende perzikbomen* (*cat. 326*) en *De brug van Langlois* (*afb. 326c*) te maken. Eind mei 1888 bestelde hij via Theo nieuwe waterverf, waarmee hij de waterverftekeningen geschilderd zal hebben die in de zomer en de herfst van dat jaar tot stand kwamen (zie p. 9 en *cat. 326*).

In Saint-Rémy werkte Van Gogh helemaal niet met waterverf; in Auvers combineerde hij het in enkele bladen met olieverf.

Olieverf

Gezien de beperkte aandacht die Van Gogh in Saint-Rémy voor het tekenen had, mag het niet verbazen dat hij in zijn werken op papier uit die periode qua techniek niet veel experimenteerde. Het enige nieuwe en tevens opzienbarende aspect is het schilderen op papier met (verdunde) olieverf. Hij deed dat in de tuingezichten van eind mei, begin juni 1889 (*cats. 360-362*) en in de interieurs van september-oktober dat jaar (*cats. 372, 373*). Daarmee gaf hij een nieuwe impuls aan de experimenten in kleur die hij in Parijs begonnen was en in Arles had voortgezet. De series tuingezichten en interieurs verschillen totaal van karakter, maar in beide gevallen is er sprake van een reeks krachtige, indrukwekkende tekeningen.

Deze experimenten kregen in mei en juni 1890 in Auvers een vervolg in de bladen *Oude wijngaard met boerin* (*cat. 459*), *Landschap met huizen* (*cat. 460*) en *Landschap met brug over de Oise* (*afb. 7*). Van Gogh combineerde in deze werken olieverf met waterverf. In tegenstelling tot de tuingezichten van eind mei-begin juni 1889, waarin hij met verdunde olieverf een wemeling van toetsen aanbracht die het papier helemaal bedekken, en tot de interieurgezichten van een paar maanden later waarin hij in grote kleurvlakken werkte, koos Van Gogh in de genoemde Auvers-tekeningen voor lange en vloeiende lijnen. Het papier is op veel plaatsen zichtbaar en speelt een wezenlijke rol in de voorstelling.

In catalogusnummers 459 en 460 gebruikte Van Gogh diverse tinten blauw; in de eerstgenoemde tekening voegde hij met oranje elementen een complementair contrast toe.[18] Ook in Parijs had hij dergelijke getekende kleurexperimenten gemaakt.

Perspectiefraam

In de eerste maanden van zijn verblijf in Arles maakte Van Gogh nog regelmatig gebruik van een perspectiefraam. Half maart 1888 schreef hij aan Theo: 'Ik heb mijn laatste drie studies gemaakt met behulp van het perspectiefraam dat je van me kent. Ik vind het belangrijk om het raam te gebruiken, want het lijkt me niet onwaarschijnlijk dat verschillende kunstenaars er binnenkort gebruik van gaan maken, zoals zeker ook de oude Duitse en Italiaanse schilders er gebruik van hebben gemaakt en de Vlamin-

16 Op deze wijze maakte hij cat. 349, F 1425 JH 1441, F 1464 JH 1497, F 1483 JH 1439 en F 1482 JH 1487. De 'Parijse' volgorde paste hij toe in F 1480 JH 1382. In cat. 326 is geen detaillering aangebracht; van de aquarellen F 1463 JH 1576, F 1422 JH 1654, F 1429 JH 1459 is niet bekend in welke volgorde de materialen zijn aangebracht.

17 Brief van 27 mei 1888: 'des dessins à la plume mais alors colorés à teintes plates comme les crepons.'

18 Hetzelfde deed Van Gogh in *Landschap met brug over de Oise* (afb. 7), dat hoofdzakelijk is opgebouwd uit de dicht bij elkaar liggende tinten groen en paarsblauw. De oorspronkelijk oranje daken en koeien, de roze verf in de lucht en het roze papier vormden hiermee een complementair contrast.

7 *Landschap met brug over de Oise* (F 1639 JH 2023), 1890. Londen, Tate Britain.



gen, naar ik aanneem, niet minder. De moderne toepassing van dit instrument kan wel verschillen van het gebruik dat men er vroeger van heeft gemaakt, maar is het niet net zoals met de techniek van het schilderen met olieverf, waarmee we tegenwoordig hele andere effecten bereiken dan de uitvinders van die techniek, J. en Hubert v. Eyck?' [587/469].[19] Met de 'moderne toepassing' zal Van Gogh doelen op het gebruik van het raam om composities af te bakenen en onderlinge verhoudingen juist te treffen tegenover het oorspronkelijke doel ervan als hulpmiddel bij het verkrijgen van een correct perspectief.

Voordat hij begon te tekenen of schilderen, nam Van Gogh de binnenrand van het raam en de horizontale, verticale en diagonale draden die erin gespannen waren, over op zijn papier of doek. Hij deed dit in zijn tekeningen door het raam op het blad te leggen en de randen en draden met potlood na te trekken. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de overgang van de horizontale naar de diagonale lijnen, die in een vloeiende potloodlijn doorloopt (*afb. 323b*). Als Van Gogh het raam nagetekend zou hebben, zonder het op het papier te leggen, had hij logischerwijs eerst het kader getekend en vervolgens de hulplijnen. Verder is opvallend dat in alle tekeningen met dit perspectiefraam de diagonale lijnen niet precies *in* maar net *naast* de binnenste hoeken van het getekende raam uitkomen. Dit is mogelijk te verklaren uit het feit dat Van Gogh de draadjes aan de buitenkant in de verstekgezaagde hoeken klemde. Als je de buitenste hoeken van een rechthoekig raam met een draadje verbindt, loopt dat niet precies door het midden van de binnenhoeken, maar net ernaast.[20] Uit de vergelijking van de verhoudingen van deze raam-lijnen die in sommige tekeningen nog zichtbaar zijn, kan worden opge-

19 Brief van ca. 16 maart 1888: 'J'ai fait mes trois dernières études au moyen du cadre perspectif que tu me connais. J'attache de l'importance à l'emploi du cadre puisqu'il ne me semble pas improbable que dans un avenir peu éloigné plusieurs artistes s'en serviront de même que les anciens peintres allemands et italiens sûrement et, je suis porté à le croire, pas moins les flamands s'en sont servis. L'emploi moderne de cet instrument peut différer de l'emploi qu'anciennement on en a fait – mais – n'est ce pas de même qu'avec le procédé de la peinture à l'huile on obtient aujourd'hui des effets très différents de ceux des inventeurs du procédé, J. et Hubert. v. Eyck.' De studies die hij bedoelt zijn F 396 JH 1367, F 397 JH 1368 en F 398 JH 1366.

20 Met dank aan Nico Lingbeek. Ook in Parijse tekeningen en schilderijen (bijvoorbeeld F 1401 JH 1284 (cat. 318) en F 1406 JH 1277 (cat. 319)) is dit verschijnsel waargenomen.

maakt dat Van Gogh in Arles twee verschillende perspectieframen tot zijn beschikking had: een klein raam met een binnenmaat van 18,0 x 26,0 centimeter en een groot raam met een binnenmaat van 37,0 x 41,7 centimeter.[21] Het kleine raam gebruikte hij in vijf van de kleine rietpentekeningen uit de periode maart-begin mei 1888: *Landschap met pad en knotwilgen* (*cat. 323*), *Veld met boerderijen* (*cat. 327*), *Boerderij in het koren* (*cat. 328*), *Park met struik* (*cat. 330*) en *Landschap met fabriek* (F 1500 JH 1373). Sporen van het gebruik van het grote raam zijn zichtbaar in *Provençaalse boomgaard* (*cat. 325*) en in *Boomgaard met Arles in de achtergrond* (*afb. 325a*), beide van eind maart-begin april.[22] Mogelijk maakte hij van datzelfde grotere raam gebruik bij het schilderen van drie studies half maart, waarover hij in brief 587/469 schreef.[23] De afmetingen van de grote tekeningen en van die schilderijen liggen dicht bij elkaar.[24] Perspectieframen van deze afmetingen komen in Van Goghs werk van vóór Arles niet voor, waaruit afgeleid kan worden dat hij ze in Arles kocht, maakte of liet maken.[25]

Het gebruik van een groot raam voor een grote compositie heeft voordelen ten opzichte van het op papier vergroten van een klein raam. Zo kan de kunstenaar de gekozen uitsnede één op één op de drager overbrengen zonder die te hoeven vergroten en kan hij meer afstand nemen tot het perspectiefraam.[26]

Het perspectiefraam paste vanaf begin juni 1888 niet meer bij Van Goghs manier van werken die snel, los en zelfverzekerder was geworden. 'Ik meet bijna niets, en daarin verschil ik categorisch van mening met Cormon, die zegt dat hij zou tekenen als een varken als hij niet zou meten' [687/539].[27] Sporen die wijzen op het gebruik van het hulpmiddel komen dan ook niet of nauwelijks meer voor. Hij gebruikte het nog wel in de tekenlessen die hij in de zomer van 1888 gaf aan Milliet: 'Ik ken hier een tweede luitenant van de zouaven, hij heet Milliet. Ik geef hem tekenles – met mijn perspectiefraam – en hij begint tekeningen te maken, en heus, ik heb heel wat slechtere dingen gezien' [630/B7].[28] Er is slechts één tekening van Van Gogh bekend van na juni 1888 waarin lijnen zijn aangetroffen die terug te voeren zijn op het gebruik van een perspectiefraam: *Pijnbomen in de ommuurde tuin van de inrichting* (*afb. 359a*) uit Saint-Rémy van eind mei of begin juni 1889. Mogelijk had hij behoefte om zijn nieuwe omgeving een keer met dit hulpmiddel weer te geven, of wilde hij de functie ervan aan een ander laten zien. Andere aanwijzingen dat Van Gogh het perspectiefraam niet helemaal uit zijn leven had gebannen zijn de diverse schetsen van het instrument zelf, die op losse bladen uit Saint-Rémy (*cat. 365*) en Auvers (*cat. 482*) te vinden zijn.[29] Net als in Nuenen was dit een rechthoekig raam dat op diverse hoogten, zowel staand als liggend, aan de zijkant van een paal gemonteerd kon worden.

Papier

Of Van Gogh zijn papier en tekenmateriaal tijdens zijn verblijf in Arles ter plekke kocht of uit Parijs liet komen, is niet bekend. Zijn doek en verf betrok hij aanvankelijk bij 'een kruidenier of bij een boekverkoper' in Arles [580/464].[30] Hij kon daar echter niet alles krijgen wat hij nodig had en soms liet de kwaliteit van het geleverde te wensen over. Begin april 1888 besloot hij daarom het merendeel van zijn schildersbenodigdheden voortaan uit Parijs te laten komen, van Tasset et L'Hôte of van Père Tanguy.[31] Bij allebei had hij tijdens zijn verblijf in Parijs ook geregeld zijn materiaal gekocht. Het enige tekenmateriaal waarvan vaststaat dat hij het in Parijs bestelde, zijn 'enkele kleuren waterverf' [616/491].[32] Het lijstje waar deze benodigdheden op voorko-

21 Als Van Gogh een klein raam op papier zou hebben vergroot, of een groot raam verkleind, zouden de verhoudingen tussen de lijnen overeen moeten komen.
22 Er is een derde grote tekening waarin sporen van het gebruik van een perspectiefraam zijn aangetroffen: *Gezicht op Arles met irissen in de voorgrond* (F 1416r JH 1415) uit mei 1888. Of dit hetzelfde grote raam is, is niet te zeggen aangezien alleen het onderste deel ervan zichtbaar is en de publicaties waarin de lijnen beschreven worden geen maten opgeven (zie cat. 325, noot 9). Er zijn nog twee grote tekeningen uit mei waarvan is beweerd dat ze met behulp van een perspectiefraam zijn getekend: F 1470 JH 1377 (in Arles 2003, p. 28) en F 1472a JH 1497a (in Rotterdam 1995, nr. 48). In beide gevallen kon bij bestudering (bij daglicht) de aanwezigheid van perspectieflijnen niet worden bevestigd.
23 Dit zijn F 396 JH 1367, F 397 JH 1368 en F 398 JH 1366.
24 Zie voor de beschrijving van dit perspectiefraam en een opsomming van de tekeningen waarin dit instrument gebruikt is cat. 325.
25 De ramen die Van Gogh in zijn Parijse schilderijen gebruikte, kwamen in afmetingen overeen met de standaardmaten van in de handel verkrijgbare spieramen, een voor de hand liggende basis voor een perspectiefraam; zie Schilderijen 2. Dit is in de tekeningen uit Arles niet het geval. Zie Tekeningen 1, pp. 21-25 en Tekeningen 2, pp. 18-22 voor het gebruik en de beschrijving van perspectieframen door Van Gogh in de jaren 1880-85. Zie Tekeningen 3, pp. 26-28 en Schilderijen 2 voor Van Goghs ramen in Parijs.
26 Zie hiervoor ook Tekeningen 1, pp. 22-24.
27 Brief van 18 september 1888: 'Je ne mesure presque pas et en cela je suis bien categoriquement opposé à Cormon qui dit que s'il ne mesurait pas il dessinerait comme un cochon.'
28 Brief van ca. 19 juni 1888: 'Je connais ici un sous-lieutenant des zouaves nommé Milliet. je lui donne des leçons de dessin – avec mon cadre perspectif – et il commence à faire des dessins – ma foi j'ai vu bien pire que ça'.
29 Zie ook het vel met perspectieflijnen dat bij cat. 457 is overgeleverd.
30 Brief van ca. 25 februari 1888: 'un épicier soit chez un libraire'.
31 Zie brief 595/475 van ca. 5 april 1888. Dat hij nu en dan ook in Arles nog inkopen deed, blijkt onder meer uit brief 617/492 van 28 mei 1888.
32 Brief van 27 mei 1888: 'quelques couleurs à l'aquarelle'.

men, werd meegestuurd met brief 615/490 van 26 mei 1888, maar is niet overgeleverd. Dat Van Gogh toen ondermeer waterverf bestelde, blijkt uit een toelichting die hij een dag later stuurde.[33] Zoals hierboven is beschreven, nam hij gekleurd krijt, waterverf en aniline-inkt waarschijnlijk mee uit Parijs; het riet voor zijn pennen vond hij langs de kanalen in de omgeving van Arles.

Om er zeker van te zijn dat hij na aankomst snel aan het werk kon, had Van Gogh ook papier uit Parijs meegenomen. Zo zijn de kleine rietpentekeningen (25,8 x 34,9 cm) gemaakt op velijn papier uit een schetsboek dat hij in Parijs ook al gebruikte.[34] Het schetsboek was genaaid en had aan de bovenkant kleur op snee.[35] Verder tekende hij *Provençaalse boomgaard* (*cat. 325*) op Lalanne vergé, een papiersoort die bekend is uit zijn Parijse oeuvre maar die verder niet voorkomt in Arles.[36] Er is maar één ander type papier dat zowel in Parijs als in Arles voorkomt: het crèmekleurige AL (in banderol) PL BAS-papier.[37] Of hij dit vergé papier had laten opsturen of in Arles kocht, valt niet meer te achterhalen. Aangezien Van Gogh dit papier pas in mei 1888 ging gebruiken, is het niet waarschijnlijk dat hij het zelf uit Parijs had meegenomen. De andere in Arles gebruikte soorten papier – J WHATMAN TURKEY MILL 1879, Glaslan en J WHATMAN MANUFACTURER 1888 – komen niet in Van Goghs Parijse werk voor, wat erop zou kunnen wijzen dat hij ze in de Zuid-Franse plaats kocht. Het is opmerkelijk dat Van Gogh in Arles niet op roze of blauw papier heeft gewerkt, iets wat hij wel gedaan had in Nuenen, Antwerpen en Parijs en weer zou gaan doen in Saint-Rémy en Auvers.

In de zomer van 1888 was het schetsboek uit Parijs vol. Van Gogh had het voornamelijk in de maanden maart, april en mei gebruikt; slechts enkele tekeningen op dit papier moeten op basis van de voorstelling later gedateerd worden.[38] Vanaf half juli 1888 had hij een tekenblok van 24,4 bij 32 centimeter ter beschikking. De velijnbladen waren aan een van de lange zijden gelijmd.[39] Van Gogh gebruikte dit papier, dat aan één kant een lichte weefstructuur had, voor de series tekeningen naar schilderijen die hij maakte voor Bernard, Russell en Theo en voor enkele opzichzelfstaande tekeningen uit augustus en september 1888 (*cats. 344, 346-348*). Onder de bladen uit Saint-Rémy bevindt zich een aantal werken dat op papier is gemaakt dat uit hetzelfde of een zeer vergelijkbaar tekenblok afkomstig is (zie hieronder).

Ook in Saint-Rémy bleef Van Gogh zijn schildermateriaal via Theo bij Tasset et L'Hôte en Tanguy bestellen.[40] Of hij daar ook zijn tekenspullen vandaan haalde, is niet bekend; ze komen op de enkele overgeleverde lijstjes met bestellingen niet voor.[41]

Om in Saint-Rémy direct aan de slag te kunnen gaan, nam Van Gogh waarschijnlijk een voorraadje papier en tekenmateriaal uit Arles mee: het crèmekleurige vergé papier met watermerk AL (in banderol) PL BAS, waarop enkele van zijn eerste tekeningen uit Saint-Rémy getekend zijn, gebruikte hij namelijk ook vlak voor zijn vertrek naar de inrichting (*cat. 350*).[42] Waarschijnlijk kocht hij in Arles ook al de roze variant van dit vergé papier, dat hij eveneens direct in de eerste maand te Saint-Rémy gebruikte.[43]

Een tweede voorraad papier die hij mogelijk bij zijn verhuizing meenam, was een gelijmd tekenblok van velijn papier. Zoals gezegd, had hij in de zomer van 1888 soortgelijk papier gebruikt voor de tekeningen naar schilderijen en voor enkele zelfstandige tekeningen. Vijf bladen, alle met aan beide kanten tekeningen, hebben dezelfde afmetingen, papierdikte en weefstructuur als die werken uit Arles.[44] Geen enkele van deze latere bladen heeft echter de lijmrand die zo karakteristiek is voor de

33 Zie brief 616/491 van 27 mei 1888.
34 Zie voor een opsomming van deze tekeningen p. 5, noot 26 en 27.
35 Deze bruine kleur is in alle onderzochte bladen teruggevonden. Het velijnpapier is 0,17-0,18 mm dik. In Tekeningen 3 zijn de (resten van) bindgaten niet herkend en is dit schetsboek ten onrechte beschreven als een gelijmd tekenblok (zie Tekeningen 3, cats. 283, 293-299. Vergelijking met de bladen uit Arles maakte duidelijk dat de bindgaatjes in de werken uit Parijs op exact dezelfde plaatsen zitten.
36 Parijse tekeningen op Lalanne-papier zijn SD 1703r JH 1083 (cat. 250), SD 1703v JH 1026 (cat. 275), F 1391 JH 1220 (cat. 291) en F 1408 JH 1252 (cat. 313).
37 De Parijse werken zijn F 1364-1 JH 1007 (cat. 242) en F 1364-2 JH 1008 (cat. 243).
38 De bomen in F 1502 JH 1492 en F 1518 JH 1493 hebben een vol bladerdek, wat op een ontstaan van de tekeningen in de (vroege) zomer wijst.
39 Het papier is 0,17-0,19 mm dik.
40 Uit brief 809/609 van 5 oktober 1889 blijkt dat Van Gogh tijdens een bezoek aan Arles, omstreeks half juni 1889, daar ook wat schildermateriaal kocht: 'verf, doek, lijsten & spieramen' ('de la couleur, de la toile, des cadres & chassis').
41 Bij het maken van de tuingezichten in verdunde olieverf op papier bleek dat Van Gogh nieuwe penselen nodig had. Hij bestelde deze in brief 780/593 van ca. 31 mei-ca. 6 juni 1889. Het valt niet meer te achterhalen of hij ze na ontvangst bij het schilderen of het tekenen gebruikte.
42 Tekeningen uit Saint-Rémy op dit papier zijn cats. 351, 354, 358, 362, en F 1505 JH 1697 en F 1728 JH 1706.
43 Cats. 359, 372, 373 en F 1529 JH 1808 en F 1497 JH 1852.
44 Cats. 414, 415, 422, 433, 435, 436, en 442-445.

werken uit Arles, zodat niet met zekerheid kan worden gesteld dat het om hetzelfde tekenblok gaat.[45]

Op het hierboven genoemde AL PL BAS-papier na, gebruikte Van Gogh in Saint-Rémy alleen maar bladen velijn. In de eerste maanden waren dit (delen van) grote vellen met of zonder watermerk of blinddruk.[46] Over een van die soorten, die met het blinddrukstempel LATUNE ET CIE BLACONS waarop hij de tekeningen naar schilderijen had gemaakt, schreef hij na gebruik dat hij het papier te glad vond (zie *cat. 366-369*). Dit is de enige keer in de jaren 1888-90 dat hij zich uitsprak over zijn tekenmaterialen.

Later tekende Van Gogh voornamelijk in schetsboeken, zowel gekochte als zelfgemaakte. Voor die laatste categorie vouwde hij grote vellen in vieren waarna hij de zijkanten opensneed of -scheurde. Veel van die bladen zijn uiteindelijk niet bij elkaar gebleven, maar dankzij de scheurranden is vaak nog vast te stellen welke vellen aan elkaar zaten. Dat hij van een groot blad daadwerkelijk een schetsboekje vouwde en het niet alleen maar in kleinere stukken sneed, kan worden afgeleid uit de aanwezigheid van doordruklijnen die niets met de op dat vel gemaakte voorstelling te maken hebben en uit afgewreven delen van andere tekeningen, verschijnselen die bij schetsboeken vaak voorkomen.

Een van deze zelfgemaakte schetsboeken gebruikte Van Gogh uitsluitend voor zijn studies van bomen uit oktober 1889 of maart-april 1890.[47] Hij maakte het van velijn papier van gemiddelde dikte (0,11-0,15 millimeter), dat hij vouwde tot vellen van ongeveer 20 bij 30 centimeter (zie *cats. 377-394*).[48]

Voor andere boomstudies, maar ook voor schetsen van het ommuurde veld en enkele andere voorstellingen uit de periode tussen maart en half mei 1890 (stoelen, wolken, figuren op een weg, figuren aan tafel), gebruikte Van Gogh een slechte kwaliteit dun papier (0,08 mm dik), dat niet gemaakt was om op te tekenen. Hij vouwde het tot een boekje van circa 25 bij 32,5 centimeter.[49] De geringe dikte van het papier – op sommige plekken zo dun dat er bijna gaten ontstaan – maakte het ongeschikt om er aan beide zijden op te tekenen, iets wat Van Gogh doorgaans in zijn schetsboeken wel deed.[50]

Voor het derde zelfgemaakte schetsboek uit Saint-Rémy, met tekeningen uit de eerste maanden van 1890 (figuren op een weg, op het land, op het strand, en eetgerei), gebruikte Van Gogh een vel roze vergé papier met het watermerk AL (in banderol) PL BAS, een iets dunnere variant van het roze papier met hetzelfde watermerk waarop hij in 1889 tekende.[51] Het schetsboek was ongeveer 24 bij 30 centimeter (zie voor de reconstructie *afb. 396c*).[52]

Van Gogh gebruikte in Saint-Rémy ten minste twee kant-en-klare, genaaide schetsboeken met velijn papier. Wat betreft formaat (23,8 x 32,0 cm) en papierdikte (0,13 mm) komen ze sterk overeen; alleen het aantal bindgaten en de afstand ertussen verschilt. Van een van deze boeken, die helemaal uiteen zijn gevallen, bevindt zich slechts één vel papier in de collectie in het Van Gogh Museum,[53] terwijl er van het andere een kleine twintig vellen aanwezig zijn. Bijna alle vellen hebben aan twee kanten tekeningen met uiteenlopende voorstellingen als figuren bij de haard, op een weg, op het land of aan tafel, handenstudies, natuurstudies, landschappen met werkende figuren, het ommuurde veld, en studies van een raam en een stoel.[54] Van Gogh maakte van deze beide schetsboeken hoofdzakelijk gebruik tussen januari en half mei 1890, al is er een handvol bladen dat waarschijnlijk in 1889 tot stand kwam.[55]

Dat de kant-en-klare schetsboeken blauw gemarmerde schutbladen hadden, is be-

45 Het kan zijn dat de lijmranden bij eerdere restauraties zijn verwijderd.
46 Zie voor velijn papier met watermerk of blinddruk cats. 364 en 366-369. Zie voor tekeningen op velijn papier zonder merken cats. 355, 356, 360, 363 en F 1527 JH 1708.
47 Zie cats. 377, 378, 382-384, 387-393.
48 Diverse bladen blijken aan elkaar te passen: de linkerzijde van cat. 378 past aan de linkerzijde van de verso van cat. 377; de bovenzijde van cat. 382 past aan de onderkant van cat. 390; de linkerzijde van cat. 377 past aan de onderzijde van cat. 391; ten slotte past de onderzijde van cat. 392 mogelijk aan de onderzijde van de verso van cat. 390 of aan de bovenkant van de verso van cat. 382. Sommige bladen laten doordruklijnen zien, wat erop duidt dat zij op elkaar hebben gelegen toen Van Gogh aan het tekenen was.
49 Zie cats. 379-381, 385, 386, 394, 411, 437, 440, 441, 447-451, 455, en 456.
50 Slechts één blaadje gebruikte Van Gogh aan beide zijden, cats. 394 en 411.
51 Zie voor het verschil tussen deze vellen cat. 359 noot 1.
52 Zie cats. 396, 397, 412, 413, 438, en 439.
53 Met cats. 408 en 419. De bindgaten zijn vanaf de hoek linksboven terug te vinden op 5,2, 12,7 en 17,7 cm. Zie noot **54** voor de afstanden tussen de bindgaten uit het andere schetsboek.
54 Cats. 365, 374-376, 398-407, 409, 410, 416-418, 420, 421, 423-428, 430-432, 434, 446, 452 en waarschijnlijk ook 395 en 454. De bindgaten zitten op 1,8, 3,0, 11,1, 20,0 en 21,2 cm.
55 Dit zijn cats. 365 en 374-376.

kend omdat Van Gogh het papier op de achterzijde van ten minste drie van de vier schutbladen gebruikt heeft voor schetsen (het vierde schutblad is niet bewaard gebleven). Twee zitten nog aan elkaar vast met een stuk linnen.[56] Te oordelen naar de afstand tussen de bindgaten, zullen zij hebben behoord tot het schetsboek waarvan veel bladen bewaard zijn gebleven. Uit de positie van de bindgaatjes in het derde blad valt op te maken dat dit tot een ander (niet nader te bepalen) schetsboek behoorde. In de collectie bevinden zich verder nog twee bladen die tot een gelijmd tekenblok van 24,7 bij 32,8 centimeter hebben behoord.[57] De tekeningen stammen uit september 1889 en maart-april 1890.

Op weg naar Auvers maakte Van Gogh een tussenstop van enkele dagen in Parijs. Hij schafte er een schetsboekje aan waarin hij enkele tekeningen maakte en dat hij vervolgens meenam naar Auvers. Dit schetsboekje is als geheel bewaard gebleven.[58] Ook nam hij ten minste zeven vellen vergé papier met het watermerk DAMBRICOURT FRERES Hallines (44,5 x 55,0 cm) mee naar Auvers.[59] Dit kan afgeleid worden uit het feit dat dit papier eerder in zijn getekende oeuvre niet voorkomt en dat hij het in Auvers al gebruikte voordat hij daar een eerste zending doek en papier van Theo ontving.[60] Vier tekeningen op dit papier zijn op hele vellen gemaakt, drie andere bladen vouwde en/of scheurde hij doormidden.[61] Waarschijnlijk maakte hij van die vellen een schetsboek (zie *cat. 483*).

Vlak na zijn aankomst in Auvers vroeg Van Gogh aan zijn broer 'om 10 meter doek, als je dat uitkomt, maar als het je niet uitkomt omdat het tegen het eind van de maand loopt, stuur dan 20 VELLEN INGRES-PAPIER. Die heb ik *in ieder geval* nodig om geen tijd te verliezen. Er is hier veel te tekenen' [876/636].[62] Dit is de enige bestelling van papier die in de brieven van Arles, Saint-Rémy en Auvers voorkomt. Of Van Gogh het papier via zijn broer bestelde omdat er in Auvers niet veel te krijgen was of omdat hij nog niet had ontdekt waar hij het in zijn nieuwe woonplaats kon kopen, is niet bekend. Over de verf in Auvers was hij in ieder geval niet tevreden en hij bleef die dan ook via Theo bij Tasset bestellen.[63] De bestelde vellen papier arriveerden ná 25 mei 1890, gezien de opmerking 'Ik dank je bij voorbaat voor het doek en het papier' in een brief die op die dag geschreven moet zijn [879/637].[64] Het lijkt erop dat Theo hem niet een homogene voorraad vergé papier opstuurde, maar een die samengesteld was uit verschillende soorten en diverse kleuren. Zo zijn er roze vellen met watermerk AL (in banderol) PL BAS aangetroffen, met het watermerk van een schild met de initialen CF en een esculaapteken, blauwgrijze en crèmekleurige bladen met het merk MBM MBM, en blauwe, crèmekleurige en roze ED & CIE PL BAS-vellen. Een inventarisatie van alle Auvers-tekeningen, ook die buiten het Van Gogh Museum, komt op ten minste tien hele vellen; de meeste daarvan zijn in kleinere delen gevouwen, gescheurd of gesneden. Net als het papier met het watermerk DAMBRICOURT FRERES Hallines gebruikte Van Gogh het MBM MBM-papier alleen in Auvers.

De in kleine velletjes opgedeelde bladen maakten in de meeste gevallen deel uit van schetsboeken die Van Gogh zelf vouwde en opensneed of -scheurde, en die allemaal groter zijn dan het kant-en-klare schetsboekje dat hij ook in Auvers gebruikte (13,4 x 8,5 cm).[65] Net als de bladen uit de zelfgemaakte schetsboekjes uit Saint-Rémy draagt menige tekening uit Auvers sporen van tekenmateriaal dat is afgewreven van een andere voorstelling.

56 Dit zijn de twee schetsen op cat. 475. De derde tekening is cat. 428.

57 Cats. 370, 371, 429, en 453.

58 Het schetsboek bevindt zich in de collectie in het Van Gogh Museum, inv. nr. d 414 V/1962. Zie Van der Wolk 1986, pp. 212-64.

59 Het watermerk is tevens voorzien van een embleem met een kroon en de letters H en P. In Den Haag gebruikte Van Gogh stevig aquarelpapier met hetzelfde watermerk, maar met in plaats van het embleem het jaartal 1877.

60 Zie brieven 876/636 van ca. 21 mei en 879/637 van 25 mei 1890.

61 Dit papier is gebruikt in cats. 458 en 460 (heel vel), 459 (heel vel), 461 (heel vel), 462 (half vel), 474 en 485 (half vel), 483 (heel vel), 484 en 486 (half vel), en F 1650r JH – en F 1650v JH 2073 (half vel), F 1646r JH – F 1646v JH – (half vel) en F 1652r JH 2071 F 1652v JH 2074 (half vel).

62 Brief van ca. 21 mei 1890: '10 mètres toile si cela ne te dérangeait pas mais si puisque c'est vers la fin du mois cela te dérangerait, tu enverrais 20 FEUILLES PAPIER INGRES. Ceux là il me les faudrait *quand même* pour ne pas perdre du temps. Il y a beaucoup à dessiner ici.'

63 'Hier kun je geen goede verf krijgen' ('Ici on ne peut pas en trouver de bonnes de couleurs'), brief 908/651 van 23 juli 1890. Voor bestellingen bij Tasset zie brieven 881/638, 884/T36, 908/651. Voor andere bestellingen waarbij Tasset niet genoemd wordt zie brieven 891/641 en 898/645. Tanguy wordt niet meer genoemd als leverancier; Van Gogh was niet zo tevreden over de kwaliteit van door hem geleverde verf (zie brief 894/642 van 17 juni 1890). Uit het kasboek van Theo en Jo blijkt dat in juni 1890 wel een bedrag van 136 francs aan Tanguy wordt betaald, maar dit zou ook een oude rekening kunnen zijn (zie Stolwijk/Veenenbos 2002, p. 45).

64 'Je te remercie d'avance de la toile et du papier.'

65 Het boekje was, gezien het ruitjespapier, waarschijnlijk gemaakt als notitieboekje.

Een van deze boekjes vouwde Van Gogh van twee vellen papier, een blauwgrijs en een crèmekleurig vel MBM MBM van 47,5 bij 62,8 centimeter (zie *cats. 475-480*).[66] De twee vellen werden in vieren gevouwen en langs de boven- en ondervouw opengesneden of -gescheurd zodat er acht blaadjes van circa 31,5 bij 24 centimeter ontstonden (zie voor reconstructies *afb. 468c* en *afb. 475b*). Van Gogh gebruikte vijftien van de zestien kantjes die dit opleverde voor schetsen in blauw of zwart krijt, of een combinatie van beide.[67] Aan één ervan, de onderste helft van *Landschap met huizen* (*cat. 481*), voegde hij nog paarsbruine inkt toe. Ook dit schetsboekje bevatte uiteenlopende motieven als studies van een Egyptische kop, huizen, figuren op het land, het stadhuis van Auvers, en kopstudies.

Een vergelijkbaar boekje vouwde hij van twee vellen roze vergé papier met het watermerk AL (in banderol) PL BAS. Ook deze werden in vieren gedeeld zodat er acht blaadjes ontstonden, van ongeveer 30,5 bij 24 centimeter (zie voor reconstructies *afb. 467a* en *afb. 470a*). Vijf velletjes werden slechts aan één kant gebruikt, maar hebben in de meeste gevallen afdrukken van andere voorstellingen op hun achterkant;[68] van de overige drie blaadjes zijn er twee bewaard gebleven, die allebei aan beide zijden een tekening hebben.[69] De schetsen in dit boekje zijn in potlood of zwart krijt gemaakt en stellen landschappen, huizen, figuren op het land, en Marguerite Gachet voor.

Een derde vel van dezelfde soort papier vouwde Van Gogh tot een kleiner schetsboek van zes blaadjes (twaalf kantjes) van ongeveer 21 bij 23 centimeter. Hij deed dit door het vel eerst in drieën te vouwen en vervolgens de zo verkregen strook van ongeveer 21,0 x 47,3 centimeter dubbel te vouwen. Door de boven- en ondervouw open te snijden, ontstonden drie op elkaar liggende losse stroken met een vouw in het midden; ze worden nu los van elkaar bewaard. In het Van Gogh Museum bevinden zich twee van de drie repen; de vouwen in het midden hebben precies dezelfde vorm. Van de acht kantjes die deze twee stroken samen vormden, zijn er zes gebruikt, voornamelijk voor dier- en kindstudies (zie voor reconstructies *afb. 463a* en *afb. 464a*).[70] Deze zes schetsen zijn allemaal gemaakt in potlood.

66 Dat de twee verschillend gekleurde vellen tot één schetsboekje behoorden kan geconcludeerd worden op basis van de afmetingen van de blaadjes en het tekenmateriaal dat daarop is afgewreven.
67 Op het blauwgrijze papier zijn cats. 475-480, 493 en 494 getekend. Het crèmekleurige vel bevatte cats. 468, 481, 482, 495 en 496.
68 Cats. 467 en 470-473.
69 Cats. 469, 487, 491 en 492.
70 Zie cats. 463-466.

Catalogus

Ten geleide

Elk catalogusnummer in deze uitgave is opgebouwd uit drie onderdelen: de technische gegevens van het kunstwerk, een catalogustekst en documentatie. Dat laatste deel bevat de gegevens omtrent herkomst, relevante brieven van Van Gogh, literatuur en tentoonstellingen. Er wordt slechts verwezen naar brieven van Van Gogh waarin specifiek de betreffende tekening of de groep tekeningen genoemd wordt, in de literatuuropgave zijn publicaties opgenomen die wezenlijk iets bijdragen aan de kennis van het besproken werk. Bij alle andere onderdelen is volledigheid nagestreefd.

Naar literatuur en tentoonstellingen wordt verwezen met verkorte titels. De volledige titels en expositiegegevens zijn achterin de catalogus opgenomen.

Herkomst- en tentoonstellingsgegevens zijn gebaseerd op de oeuvrecatalogus van J.-B. de la Faille uit 1970. Aanvullingen en correcties hierop berusten op gegevens uit het archief van het Van Gogh Museum. Voor deze completering is gebruik gemaakt van tentoonstellingscatalogi, gegevens op archiefkaarten, krantenknipsels, notities van Johanna van Gogh-Bonger en ir. Vincent Willem van Gogh, en andere archivalia.

Indien bekend is wanneer Van Gogh een tekening aan zijn broer verzond, is Theo vanaf het betreffende jaar als eigenaar in de herkomstgegevens opgenomen. In de gevallen waar dat niet bekend is, werd 1890 aangehouden, het jaar van Van Goghs overlijden.

Ir. Vincent Willem van Gogh, de zoon van Theo van Gogh en Johanna van Gogh-Bonger, was formeel gezien vanaf 1891 eigenaar van de Van Gogh-collectie, maar aangezien zijn moeder tot haar dood in 1925 als beheerder optrad, is zij in de herkomstgegevens voorafgaand aan haar zoon als eigenaar vermeld.

Presentaties van delen van de collectie in het Stedelijk Museum te Amsterdam in de periode waarin de verzameling zich in dat museum bevond (circa 1931-1973), zijn niet opgenomen als tentoonstellingen.

In de lijst met volledige tentoonstellingsgegevens staan bij de meeste exposities documenten en literatuur vermeld. Deze bronnen verschaffen informatie over de betreffende tentoonstelling of zijn van essentieel belang voor het identificeren van de geëxposeerde werken. Behalve inventarisnummers van documenten, die verklaard worden in een lijst achterin het boek, worden de volgende afkortingen gebruikt: ASM (Archief Stedelijk Museum te Amsterdam), BSM (bruikleenformulier Stedelijk Museum te Amsterdam), en AF (Archief Walter Feilchenfeldt). Nieuwe gegevens betreffende de data van de tentoonstellingen zijn niet verantwoord.

Achter de catalogusnummers van de betreffende expositie zijn, indien bekend, de prijzen van de werken op de tentoonstellingen vermeld (of 'niet te koop'). Indien het bedrag (of de mededeling 'niet te koop') tussen vierkante haken staat, berust deze informatie op gegevens uit documenten; bij het gebruik van ronde haken zijn die gegevens afkomstig uit de bijbehorende catalogus. Daar waar in verkoopcatalogi en in documenten met lijsten van de aangeboden werken geen prijs achter het werk staat, is dit geïnterpreteerd als 'niet te koop'.

De kunstwerken hebben waar mogelijk titels die Van Gogh zelf toekende. Indien de kunstenaar geen titel gaf, is gekozen voor een eenvoudige titel die het onderwerp van de tekening beschrijft.

In tekeningen waarin Van Gogh met waterverf werkte, is steeds onderscheid gemaakt tussen transparante en dekkende waterverf; de termen 'aquarel' en 'gouache' zijn om technische redenen vermeden. Zie voor een nadere toelichting noot 24 van de Inleiding van deel 1.

Het materiaal waarmee een signatuur werd aangebracht, is slechts vermeld indien het afwijkt van de materialen waarin de voorstelling werd getekend.

Opschriften op de achterzijden van de bladen zijn alleen daar vermeld waar ze relevant geacht werden.

De eigenaar van de werken is vermeld in de herkomstgegevens. Verreweg het merendeel van de tekeningen behoort tot de verzameling van de Vincent van Gogh Stichting, een klein aantal bladen maakt deel uit van de collectie van het Van Gogh Museum. Alle als steunillustratie opgenomen werken alsmede de gebruikte documenten uit het Van Gogh Museum zijn afkomstig uit de collectie van de Vincent van Gogh Stichting. De verzameling van de Vincent van Gogh Stichting is in permanente bruikleen aan het Van Gogh Museum gegeven.

De in de catalogusteksten opgenomen briefcitaten zijn gecontroleerd en eventueel gecorrigeerd aan de hand van de originelen. Dateringen van de brieven zijn in veel gevallen, volgens de meest recente inzichten, aangepast. De citaten uit Franstalige brieven zijn in modern Nederlands weergegeven; het oorspronkelijke citaat staat in een noot.

Waar uit de brieven van Van Gogh is geciteerd, wordt tussen vierkante haken naar de relevante briefnummers verwezen. Indien in de tekst gebruik is gemaakt van informatie uit de brieven zonder te citeren, is de verwijzing in een noot opgenomen. Er worden steeds twee nummers gegeven. Het eerste daarvan verwijst naar Han van Crimpen en Monique Berends-Albert (red.), *De brieven van Vincent van Gogh*, 4 delen, Den Haag 1990. Het tweede verwijst naar *Verzamelde brieven van Vincent van Gogh*, 4 delen, Amsterdam & Antwerpen 1973.

De F-nummers in de teksten verwijzen naar het desbetreffende catalogusnummer in J.-B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh. His paintings and drawings*, Amsterdam 1970; JH-nummers verwijzen naar Jan Hulsker, *The new complete Van Gogh. Paintings, drawings, sketches*, Amsterdam & Philadelphia 1996.

323
Landschap met pad en knotwilgen

9-31 maart 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, op velijn papier
Sporen van hulplijnen
25,8 x 34,7 cm
Niet gesigneerd
Annotatie m.o.: Arles Mars 88

Inv. d 168 V/1962
F 1499 JH 1372

Brief
608/484

Bij zijn aankomst in Arles op 20 februari 1888 trof Van Gogh de stad en het omringende land aan onder een dikke laag sneeuw. De voor die streek ongewone kou zou pas op 9 maart plaatsmaken voor zachter weer.[1] Van Gogh schilderde in die eerste weken acht doeken, die grotendeels binnen tot stand zijn gekomen omdat de ijzige mistral het werken buiten onmogelijk maakte.[2] Over het maken van tekeningen in die eerste periode rept Van Gogh niet in zijn brieven. De vroegste vermelding daarvan komt pas voor in een brief van 9 april, als hij aan Theo schrijft twee aquarellen naar schilderijen te hebben gemaakt (zie *cat. 326*).[3] Dat hij vóór die tijd ook getekend heeft, blijkt onder andere uit het opschrift dat hij op *Landschap met pad en knotwilgen* aanbracht: 'Arles Mars 88'. Het blad is hiermee een van de eerste tekeningen uit Arles en het enige dat Van Gogh daar dateerde, wellicht juist omdát het de eerste tekening was die hij in het Zuiden maakte.[4]

Er is nog een blad dat op basis van zijn voorstelling in maart gedateerd kan worden: *Figuren op het land* (*cat. 324*). Waarschijnlijk kwamen beide werken tot stand tussen 9 maart – toen het weer zachter werd en de sneeuw verdween – en 24 maart. Vanaf die laatste datum werd Van Gogh namelijk volledig in beslag genomen door het schilderen van bloeiende boomgaarden. Een totstandkoming in de laatste week van maart kan echter niet helemaal worden uitgesloten.

Van Gogh tekende *Landschap met pad en knotwilgen* ten oosten van Arles. Hij keek naar het zuiden, waar het uitzicht werd begrensd door het hoger gelegen Plateau de la Crau.[5] Het gebouw links van het pad is een *cabanon* en werd gebruikt voor de opslag van gereedschappen en geoogste gewassen. Op de bovenverdieping bevond zich een slaapvertrek waar de boeren, die vaak ver van het bebouwde land woonden, konden overnachten. Dit soort gebouwen kwam in de hele Provence veelvuldig voor en werd, zoals ook in de tekening het geval is, doorgaans geflankeerd door een cipres. Achter de bomen en rechts van het weggetje, dat in de verte links afbuigt naar de *cabanon*, gaat een gebouw schuil met een schuin dak en vakwerk in de gevel. Langs het deels door gras overwoekerde pad, achter de knotwilgen, tekende Van Gogh met horizontale lijnen een slootje waarlangs bomen staan die grotendeels aan het zicht onttrokken zijn. Boven de knotwilgen steekt een hoge, dunne iep uit, een boom die net als wilgen en essen – hier rechts in de achtergrond – vaak bij sloten te vinden is. Links van het pad bevindt zich een wijngaard waarin helemaal achterin een vrouw aan het werk is. Aan de horizon staan daar enkele hoge bomen (waarschijnlijk populieren), drie cipressen en een boerderij.

Zonder de cipres en de *cabanon* zou het landschap zeer Hollands aandoen. De overeenkomsten (en verschillen) tussen het Zuid-Franse en Hollandse landschap werden door Van Gogh zelf beschreven: 'Veel motieven hier zijn – qua karakter – absoluut hetzelfde als in Holland, het verschil zit 'm in de kleur' [612/488].[6] Vooral geknotte bomen komen in Van Goghs Hollandse werk regelmatig voor.[7] De compositie van dit

1 Zie de weersbeschrijvingen in Van Goghs brieven en contemporaine meteorologische gegevens gepubliceerd in *Bulletin annuel de la commission météorologique du département des Bouches-du-Rhône, 1888-1890*, in de bibliotheek van Météo-France te Parijs.
2 Dit zijn F 390 JH 1357, F 290 JH 1360, F 389 JH 1359, F 391 JH 1358, F 392 JH 1361, F 393 JH 1362, F 395 JH 1363 en mogelijk F 572 JH 1597. De mistral is een koude, zeer krachtige wind uit het noorden of noordwesten die vaak in het Rhônedal en de kustgebieden in het zuidoosten van Frankrijk waait.
3 Brief 596/474. De twee aquarellen zijn cat. 326 en F 1480 JH 1382.
4 In de rechter bovenhoek van *Een provençaalse boerderij* (F 1478 JH 1444) bevindt zich een uitgegumde datering waarvan niet is vast te stellen of die van de hand van Van Gogh is. Er lijkt te staan: 'froid samedi 8 Juillet', maar ook daarover bestaat geen zekerheid. Zie tevens Heenk 1995, p. 165 die opmerkt dat 8 juli in 1888 niet op zaterdag maar op zondag viel. 8 Juni komt evenmin in aanmerking, dat was een vrijdag.
5 Dit plateau aan de horizon is beter herkenbaar in het schilderij dat Van Gogh van deze tekening maakte (zie afb.323c en verderop in de tekst).
6 Brief van ca. 14 mei 1888: 'Beaucoup des motifs d'ici sont absolument – comme caractère – la même chose que la Hollande – la difference est dans la couleur.'
7 Zie bijvoorbeeld F 900 JH 47, F 995 JH 56, F 1678 JH 46, F 947 JH 164, F 1092 JH 270, F 1129 JH 461, F 1240a JH 467, F 1240 JH 469, F 31 JH 477.



323 Landschap met pad en knotwilgen



323a *Knotwilg* (F 947 JH 164), 1882. Particuliere collectie.



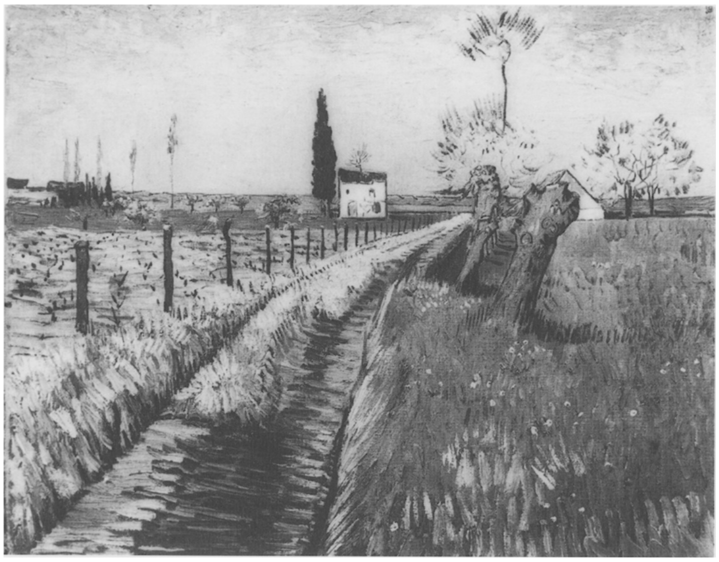
323b Infraroodopname van cat. 323.

blad doet sterk denken aan die van een waterverftekening die hij in Den Haag maakte (*afb. 323a*).

Landschap met pad en knotwilgen is gemaakt met potlood en pen in bruine inkt. Van Gogh gebruikte in dit werk, net als in zijn Hollandse jaren, het potlood als een volwaardig tekenmateriaal gedurende het hele ontstaansproces. Behalve een eerste opzet in dit medium lopen er stevige potloodlijnen over de inktlijnen in de geknotte bomen, suggereren kleine haaltjes in de cipres de schaduwzijde van de boom en is gedoezeld grafiet prominent aanwezig in het pad.[8] Van Gogh bracht de inkt aanvankelijk aan met behulp van twee pennen: een fijne voor de takken van de bomen, de arcering aan de horizon, de invulling van de *cabanon* en de paaltjes langs de weg, en een iets bredere pen voor de voorgrond en de stammen van de knotwilgen. Na voltooiing van de tekening en het aanbrengen van de annotatie zette Van Gogh, voornamelijk rechts van het pad, met een rietpen stippen in donkerbruine inkt. Het kan zijn dat hij deze pas later toevoegde toen hij in april de mogelijkheden van de rietpen meer diepgravend ging verkennen. Maar aangezien de andere tekening uit maart ook deels met rietpen is getekend, is het goed mogelijk dat Van Gogh de stippen in dezelfde tekensessie plaatste.[9]

Het gladde velijn papier waarop het landschap is getekend, is afkomstig uit een schetsboek dat Van Gogh uit Parijs had meegenomen.[10] Aan drie zijden heeft het een originele, rechte snijrand, terwijl de rechterrand waarmee het blad in het schetsboek was genaaid niet helemaal recht loopt. Van Gogh heeft het papier zelf losgesneden voordat hij de tekening maakte, want de inktlijnen lopen rechts tot de rand en worden er niet door afgesneden. Aan de bovenrand bevinden zich bruine pigmenten die afkomstig zijn van de kleur op snee die het boek had. Onder de tekeningen die in de eerste maanden in Arles zijn gemaakt, is een groep die op papier uit hetzelfde schetsboek is gemaakt.[11]

8 Ook in *Gezicht op daken* (F 1480a JH 1403) is grafiet nadrukkelijk gebruikt en lopen de potloodlijnen deels over de inktlijnen.
9 Zie voor het gebruik van de rietpen de inleiding, pp. 30, 31.
10 Zie voor dit schetsboek ook de inleiding, p. 39.
11 Zie voor deze tekeningen de inleiding, p. 5.



323c *Landschap met pad en knotwilgen* (F 407 JH 1402), 1888. Particuliere collectie.



323d Cat. 323 en afb. 323c over elkaar heen.

Ter afbakening van de compositie en om de verhoudingen binnen de voorstelling correct weer te geven, maakte Van Gogh gebruik van een perspectiefraam. Om het kader en de draden van het perspectiefraam over te brengen op het papier, legde hij het raam op het blad en trok hij de randen en draden na. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de overgang van de horizontale in de diagonale lijnen rechtsonder, die in een vloeiende potloodlijn doorloopt (*afb. 323b*).

Sporen van twee horizontale en twee verticale lijnen die samen de binnenkant van het raam vormen, twee diagonalen en een verticale lijn (op 13,1 cm van de rechter binnenrand van het raam) die elkaar in het midden kruisen, zijn nog vaag zichtbaar (*afb. 323b*).[12] Op een centimeter van de rechterrand van het papier loopt nog een verticale potloodlijn, die mogelijk langs de buitenkant van het raam is getrokken. In dat geval was de breedte van de rechter raamlat 3,3 centimeter.[13] Ook in enkele grote tekeningen uit de periode van maart tot mei gebruikte Van Gogh een perspectiefraam, maar dat was aanzienlijk groter van formaat.[14]

Voordat Van Gogh *Landschap met pad en knotwilgen* aan Theo verstuurde, maakte hij er op zijn kamer in hotel-restaurant Carrel aan de rue de la Cavalerie 30 een schilderij naar (*afb. 323c*).[15] Dit werk, dat maar iets groter is dan de tekening, maakte deel uit van de eerste zending schilderijen (26 stuks) die hij 7 mei vanuit Arles naar Parijs verzond.[16] Van deze schilderijen beschreef Van Gogh alleen *Landschap met pad en knotwilgen*: 'Er zit een landschapje bij met een wit-rood-groene bouwval en een cipres ernaast – jij hebt er de tekening van – dat heb ik helemaal thuis geschilderd. Dat moet jou ervan overtuigen dat ik van al die tekeningen, als je wilt, van die kleine schilderijtjes kan maken zoals de Japanse prenten' [608/484].[17] Dit schilderij kwam in de tweede helft van april tot stand, voordat de tekening eind april werd verzonden (zie hieronder). Van Gogh kopieerde de compositie van het landschap nauwgezet, maar gaf in het schilderij

12 De horizontale en verticale lijnen die het kader aangeven lopen ca. 4 cm van de papierranden.
13 Zie de inleiding, pp. 37, 38 voor de beschrijving van dit perspectiefraam en voor een opsomming van de vijf tekeningen waarin sporen van het gebruik ervan zijn teruggevonden.
14 Zie voor dat perspectiefraam de inleiding, p. 38. Dat Van Gogh daadwerkelijk twee verschillende ramen gebruikte en niet een klein raam op papier vergrootte of vice versa, blijkt uit de verschillende verhoudingen van de op het papier overgenomen perspectieframen.
15 Dit adres noemt Van Gogh in zijn eerste brief uit Arles, 579/463, van 21 februari 1888. Zie voor het schilderij brief 608/484 van 7 mei 1888. Hij gebruikte de oude straatnaam, ofschoon dat deel van de straat in 1887 was omgedoopt in rue Amédé-Pichot (zie Indicateur Marseillais 1888).
16 Het schilderij is met zijn 31,5 x 38,5 cm slechts 5,7 cm hoger en 3,8 cm breder dan de tekening.
17 Brief van 7 mei 1888: 'Il y a un petit paysage avec une masure blanche rouge verte et un cyprès à côté – cela tu en as le dessin et je l'ai peint chez moi entièrement. Cela te prouverait que de tous ces dessins je pourrais, si cela t'allait, faire de ces petits tableaux comme des crepons.'

de natuur weer zoals die op dat moment buiten te zien was: de bomen zijn al uitgelopen of staan in bloei en in het veld staan bloemen.[18]

De overeenkomsten in de compositie en in de plaatsing van bijvoorbeeld de bomen en de huizen zijn zo groot dat geconcludeerd moet worden dat Van Gogh bij het maken van het schilderij de voorstelling van de tekening met behulp van een overtreksel op het doek heeft overgebracht (*afb. 323d*).[19] Een overtreksel werd gemaakt door een dun, transparant papier op de over te trekken voorstelling te leggen en de contourlijnen over te nemen. Om deze 'tekening' vervolgens op het doek over te brengen moest de achterzijde van het overtrekpapier voorzien worden van krijt of houtskool, of men plaatste een vel met een van deze tekenmaterialen tussen het overtreksel en het doek. Als de kunstenaar vervolgens nog eens over de lijnen van de overgetrokken voorstelling ging, bracht hij op die plekken het tekenmateriaal op het doek over. Van Gogh zou deze methode in Arles vaker toepassen, met name in de diverse varianten die hij van een motief schilderde.[20]

Een zo nauwe relatie tussen een tekening en een schilderij is vrij uitzonderlijk in Van Goghs oeuvre. De weg en de paaltjes ernaast lopen van de horizon tot de geknotte bomen in beide werken gelijk. Dat ze in de voorgrond iets afwijken is het gevolg van het verschil in formaat tussen papier en doek: het iets grotere oppervlak van het schilderij is vooral in de voorgrond en aan de linkerkant gebruikt. Tijdens het schilderen is er wat groene en blauwgroene olieverf in de lucht van de tekening terechtgekomen.[21]

Van Gogh stuurde het blad waarschijnlijk mee met een reeks van een stuk of twaalf kleine rietpentekeningen die hij eind april naar Parijs verzond.[22] Vanwege de geringe mate waarin de rietpen in deze tekening is gebruikt, valt het te betwijfelen dat Van Gogh deze vroege tekening ook echt tot die serie heeft gerekend. Roskill meende op basis van het hierboven geciteerde 'jij hebt er de tekening van' ten onrechte dat het aannemelijker is dat het blad bij de daaropvolgende zending van omstreeks 7 mei zat omdat Theo, die van 22 april tot ongeveer 12 mei in Brussel verbleef, de tekeningen van eind april nog niet had gezien. De tweede zending tekeningen op klein formaat stuurde Van Gogh namelijk rechtstreeks naar Brussel.[23] Roskill verloor echter uit het oog dat de tweede zending op dezelfde dag de deur uitging als de brief waarin het schilderij werd beschreven en naar de tekening werd verwezen. Ook deze tekeningen had Theo dus nog niet gezien. De verwijzing naar de tekening lijkt vooral aan te geven dat het blad al opgestuurd was, niet dat Theo de tekening al gezien moest hebben.

Uit het hierboven aangehaalde citaat blijkt dat Van Gogh met de geschilderde versie van *Landschap met pad en knotwilgen* aan Theo wilde laten zien dat hij van al die gezonden pentekeningen schilderijtjes als Japanse prenten zou kunnen maken. De brieven uit de periode van maart tot en met mei laten zien dat de overeenkomst voor Van Gogh school in het aanbrengen van kleurvlakken en in de gebruikte kleuren.[24] Er zijn nog twee schilderijen bekend die dezelfde voorstelling hebben als twee van de kleine rietpentekeningen: *Boerderij in een korenveld* (*afb. 327c*) naar *Boerderij in het koren* (*cat. 328*) en *Veld met klaprozen* (*afb. 327b*) naar *Veld met huizen* (*cat. 327*). Beide tekeningen bevonden zich al bij Theo toen de doeken gemaakt werden, dus van letterlijke kopieën is in deze gevallen geen sprake. De geschilderde landschappen zijn ter plekke en onder een iets andere hoek dan de tekeningen tot stand gekomen.[25]

18 Zowel de wilg als de es bloeit voordat hij bladeren krijgt.

19 Voor het eerst gesuggereerd door Kristin H. Lister, 'Tracing a transformation: Madame Roulin into *La berceuse*', in *Van Gogh Museum Journal 2001*, pp. 63-83.

20 Idem, pp. 64, 65 voor de overtrektechniek en Van Goghs toepassing ervan. Dorn veronderstelde in Detroit/Boston/Philadelphia 2000-01, pp. 140, 141 ook dat Van Gogh gebruik maakte van kopieertechnieken.

21 Rechts, ter hoogte van de knotwilgen, bevinden zich ook nog twee streepjes blauw krijt. Deze hebben niets met de voorstelling te maken en moeten per ongeluk op het blad terecht zijn gekomen.

22 Zie voor deze zending en de samenstelling ervan de inleiding, p. 5. Volgens Hulsker 1974, p. 26 verstuurde Van Gogh *Landschap met pad en knotwilgen* in juli 1888 naar Emile Bernard. Deze bewering licht hij verder niet toe.

23 Roskill 1971, p. 166 noot 131.

24 Zie brieven 590/B2, 593/W3, 596/474, 611/487 en 616/491.

25 Een nog losser verband bestaat tussen de pentekening *Weg met bomen* (F 1518a JH 1495) en het schilderij *Berm van een hoofdweg* (F 567 JH 1419). De hoek waaronder de werken zijn gemaakt, is beduidend anders.

Herkomst

April 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur

Lettres 1911, pl. XLII; De la Faille 1928, vol. 3, p. 150, vol. 4, pl. CLXX; Novotny 1953, p. 35; Londen 1968-69, p. 76 nr. 102; De la Faille 1970, pp. 521, 665; Roskill 1970 I, p. 151, ill. 142; Roskill 1970 II, p. 25; Roskill 1971, pp. 165, 166 noot 129, 167; Hulsker 1974, p. 26; Millard 1974, p. 157; Chetham 1976, p. 221, ill. 161; Hulsker 1977, pp. 308, 309, 314, 316; New York 1984, pp. 42, 54, 55, 57 nr. 15, 58, 64, 73; Amsterdam 1987, p. 450 nr. 2.495; Feilchenfeldt 1988, p. 135; Otterlo 1990, pp. 23, 218, 219, 240 nr. 165; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 150, 391, vol. 2, pl. CLXX; Kyoto/Tokio 1992, p. 96 nr. 20; Heenk 1995, p. 165; Hulsker 1996, pp. 308, 309, 314; Martigny 2000, pp. 268, 298 nr. 43; Silverman 2000, p. 65; Amsterdam/New York 2005, pp. 148, 152, 153 nr. 42.

Tentoonstellingen

1893 Leiden, zonder cat.; 1897 Groningen, geen cat. bekend; 1905 Amsterdam I, nr. 404 [*f*125]; 1910 Keulen & Frankfurt am Main, zonder cat. [*f*400]; 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 23 (niet te koop); 1914-15 Amsterdam, nr. 165; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Utrecht, nr. 51; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 62; 1928 Wenen & Hannover, nr. 62; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 62; 1929 Amsterdam, nr. 68; 1929-30 Rotterdam, nr. 49; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 48, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 191; 1932 Manchester, nr. 65; 1947 Rotterdam, nr. 85; 1947 Bazel, nr. 149; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 139; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 88, nr. 89; 1948-49 Den Haag, nr. 265; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 95; 1951 Amsterdam, nr. 74; 1953 Zürich, nr. 90; 1955 Antwerpen, nr. 273; 1955 Amsterdam, nr. 168; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 107; 1956 Haarlem, nr. 66; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 137; 1960 Enschede, nr. 52; 1961 Arles, nr. 21; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 126; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 126; 1966 Parijs & Albi, nr. 56; 1967 Lille & Zürich, nr. 58; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 56; 1968 Luik, nr. 56; 1968-69 Londen, nr. 102; 1969 Humlebæk, nr. 31; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 86 & Columbus, nr. 18; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 86; 1979 Amsterdam, Tokio, Sapporo, Hiroshima & Nagoya, nr. 61; 1980-81 Amsterdam, nr. 174; 1984 New York, nr. 15; 1990 Otterlo, nr. 165; 1992 Kyoto & Tokio, nr. 20; 2000 Martigny, nr. 43; 2005 Amsterdam & New York, nr. 42.

324
Figuren op het land

9-31 maart 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, op velijn papier
25,8 x 34,6 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 415 V/1962
F 1090 JH 1406

Een van de eerste tekeningen die Van Gogh vlak na het smelten van de sneeuw vanaf 9 maart 1888 gemaakt heeft, is dit schetsmatige werk van warm geklede mannen op het land. Zij snoeien de oude, kale ranken van wijnstokken, een klus die in de winter, uiterlijk in maart, plaatsvond.[1] Het snoeien wordt uitgevoerd door de gebukt staande figuren; de drie rechtopstaande mannen, in pak en met hoeden op, houden ongetwijfeld toezicht op dit werk. De wijnstokken zijn, gezien hun korte stammetjes, nog niet zo oud.[2] De planten zijn niet langs palen en draden geleid maar groeien los.[3] De in voren geplante wijnstokken met hun grillig gevormde takken komen ook voor in *De groene wijngaard* van oktober 1888 (*afb. 324a*), maar hebben daar blad en druiventrossen. Het lage gezichtspunt met de weglopende voren en de hooggelegen horizon hebben de werken gemeen.

Van Gogh begon de tekening door met potlood de plaats van de horizon en de voren in het land te markeren. Vervolgens tekende hij met een fijn pennetje en bruine inkt de figuren. Deze voorzag hij met rietpen van stevige contouren en pas daarna tekende hij, eveneens met rietpen, het landschap. Het gebruik van een fijne pen in plaats van grafiet voor de eerste opzet van de figuren is opmerkelijk en niet erg geslaagd: wijzigingen zijn goed zichtbaar, zoals in het bovenlijf van de vijfde figuur van links. De man rechts is alleen in fijne pen getekend en boven de gebukte mannen links bevinden zich nog wat contouren die niet verder zijn uitgewerkt.[4]

Figuren op het land maakte deel uit van de serie van ongeveer twaalf rietpentekeningen die Van Gogh eind april vanuit Arles aan Theo opstuurde en die gemaakt zijn op hetzelfde soort papier, afkomstig uit een schetsboek.[5] Het blad zat met de rechterrand in het boek vast en werd er waarschijnlijk voor het tekenen al uitgesneden: de lijnen worden nergens door de papierrand doorsneden. Aan de bovenrand van het papier zitten bruine pigmenten, afkomstig van de kleur op snee die het boekje had.

Niet alleen vanwege de gedeeltelijke opzet in pen is *Figuren op het land* een vreemde eend in de bijt van het vroege werk uit Arles. Zo is het de enige tekening waarin mensen een prominente rol spelen. De globale wijze waarop de mannen zijn weergegeven – met veel nadruk op de contouren – komt echter wel overeen met die van het figuurtje in *Weg naar Tarascon met figuur* (F 1502 JH 1492).[6] De vlotte manier waarop de gebouwen en de bomen aan de horizon zijn getekend, is ook terug te vinden in enkele andere werken uit de eerste maanden in Arles, die op hetzelfde type papier zijn gemaakt.[7] Eveneens opmerkelijk in dit blad is de zwierige zigzaglijn die Van Gogh tussen de figuren gebruikte en waarmee hij mogelijk de afgesnoeide takken wilde suggereren. Een dergelijke lijn komt ook voor in een tekening uit Saint-Rémy, *Bomen met klimop in de tuin van de inrichting* (*cat. 366*).

Van Goghs ambitie was van meet af aan geweest om figuurschilder te worden. In de eerste jaren van zijn kunstenaarschap lag dan ook de nadruk op het bestuderen van figuren in allerlei houdingen.[8] Hij tekende ze bladvullend en op groot formaat en voor-

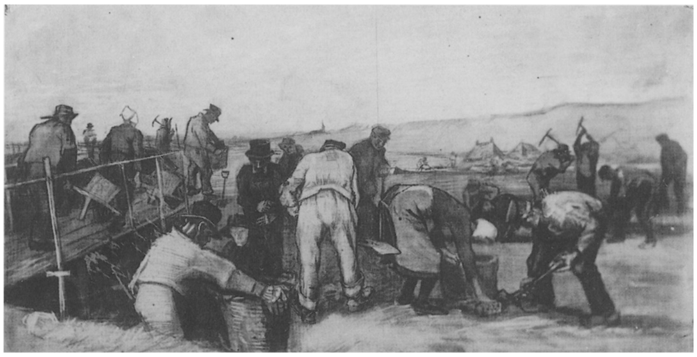
1 Bowness is in Londen 1968-69, nr. 110 de eerste die het werk van de mannen als het snoeien van wijnstokken identificeert. In Bordeaux 1972, nr. 58 wordt de weergegeven arbeid beschreven als het snoeien van bonenstaken.
2 Het merendeel van de wijngaarden in de omgeving van Arles was vier jaar of ouder. Zie Beissier 1889, p. 98.
3 Deze groeiwijze is kenmerkend voor wijngaarden in Zuid-Frankrijk.
4 Ook in *Gezicht op daken* (F 1480a JH 1403) bevinden zich elementen die alleen met een fijn pennetje zijn getekend.
5 Zie voor dit schetsboek de inleiding, pp. 4-6, 39.
6 Andere tekeningen uit deze reeks waarin figuren voorkomen zijn cats. 332 en 331, en F 1500 JH 1373, F 1517 JH 1374, F 1472 JH 1404 en F 1473 JH 1405. Ze spelen echter nooit een voorname rol in de voorstelling.
7 F 1509 JH 1494, F 1517 JH 1374 (rechts) en F 1518a JH 1495.
8 Zie voor Van Goghs figuurstudies Tekeningen 1 en Tekeningen 2.



324 Figuren op het land



324a *De groene wijngaard* (F 475 JH 1595), 1888. Otterlo, Kröller-Müller Museum.



324b *Turfspitters in de duinen* (F 1031 JH 363), 1883. Verblijfplaats onbekend.

zag ze slechts sporadisch van een landschappelijke omgeving.[9] Als hij groepen mensen weergaf, stelde hij die samen uit losse figuurstudies, zonder dat hij erin slaagde samenhang binnen de groep aan te brengen (*afb. 324b*). De studie naar figuren in actie verdween in de twee jaar dat Van Gogh in Antwerpen en Parijs doorbracht van de agenda.[10] Onder invloed van de Japanse prentkunst werden zijn Parijse stadsgezichten wel steeds meer bevolkt door kleine figuurtjes. *Figuren op het land* is de eerste tekening sinds zijn studies uit de zomer van 1885 waarin Van Gogh het thema van werkende mensen op het land weer oppakte. Ondanks de schetsmatigheid van de mannen is duidelijk dat hij een ter plekke waargenomen groep figuren in actie inmiddels overtuigend wist te treffen.

De la Faille meende in zijn oeuvrecatalogus van 1928 dat de tekening in Den Haag was ontstaan. Mogelijk bracht hij de gebukt werkende figuren in verband met spittende mannen in Van Goghs Haagse tekeningen (*afb. 324b*). Hij werd al in 1937 door Vanbeselaere gecorrigeerd: die plaatste de tekening onder het werk uit Arles. Bowness was in 1968 de eerste die haar een preciezere datering gaf, april 1888, en haar tot de eerste zending van kleine pentekeningen uit Arles rekende. De editeurs van De la Faille 1970 namen het werk op bij de categorie 'Redated to Arles' maar dateerden het blad zonder toelichting in juni 1888.

9 Bijvoorbeeld F 1317 JH 863 (Tekeningen 2, cat. 185).
10 Zie Tekeningen 3, pp. 23-25.

Herkomst

April 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur

De la Faille 1928, vol. 3, p. 60, vol. 4, pl. LXVI; Vanbeselaere 1937 I, pp. 87, 110, 159, 410; Sutton 1948; Gaunt 1950, p. 62; De la Faille 1970, pp. 396, 526, 527, 651; Hulsker 1977, pp. 316, 318, 319; New York 1984, p. 57; Amsterdam 1987, p. 451 nr. 2.501; Feilchenfeldt 1988, p. 128; Dorn 1990, pp. 391, 392; Laughton 1991, pp. 201, 202; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 60, 278, vol. 2, pl. LXVI; Heenk 1995, p. 178; Hulsker 1996, pp. 316, 319; Amsterdam/New York 2005, p. 149.

Tentoonstellingen

1905 Amsterdam I, nr. 375 [*f*140]; 1907 Berlijn, nr. 116 (DM 1.000); 1908 München, nr. 83 (*f*400); 1908 Dresden, nr. 87 [*f*400]; 1908 Frankfurt am Main, nr. 94 (te koop); 1908 Den Haag & Amsterdam, resp. geen cat. bekend, nr. 97; 1911 Amsterdam, nr. 68; 1914-15 Amsterdam, nr. 167; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Utrecht, nr. 41; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 208; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 90; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 62; 1946 Kopenhagen, nr. 66; 1947 Groningen, nr. 21; 1947 Bazel, nr. 157; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 156; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 119, nr. 120; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 154; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 100; 1951 Saint-Remy, nr. 100; 1951 Amsterdam, nr. 59; 1952 Bazel, nr. 68; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zundert, nr. 58 [als F 1420a]; 1953 Hoensbroek, nr. 108 [als F 1420a]; 1954-55 Bern, nr. 137 [als F 1420a]; 1955 Antwerpen, nr. 270; 1955 Amsterdam, nr. 165; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 109; 1957 Nijmegen, nr. 51 [als F 1420a]; 1957-58 Stockholm, nr. 73, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 123 [als F 1420a]; 1960 Enschede, nr. 40 [als F 1420a]; 1961 Arles, nr. 10 [als F 1420a]; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 118 [als F 1420a]; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 118 [als F 1420a]; 1966 Parijs & Albi, nr. 45 [als F 1420a]; 1967 Lille & Zürich, nr. 47 [als F 1420a]; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 44 [als F 1420a]; 1968 Luik, nr. 44 [als F 1420a]; 1968-69 Londen, nr. 110 [als F 1420a]; 1969 Humlebæk, nr. 22 [als F 1420a]; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 87 [als F 1420a] & Columbus, nr. 19 [als F 1420a]; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 87 [als F 1420a]; 1971-72 Parijs, nr. 172; 1972 Bordeaux, nr. 58; 1977 Parijs, zonder nr.

325
Provençaalse boomgaard

30 maart-17 april 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, dekkende waterverf, op vergé papier
Sporen van hulplijnen
39,5 x 53,6 cm
Watermerk: resten van Lalanne, afgesneden door onderrand
Gesigneerd l.o.: Vincent
Annotatie l.o.: Verger de Provence

Inv. d 441 V/1962
F 1414 JH 1385

Brieven
602/478, 610/486

Omstreeks 24 maart 1888 begon Van Gogh met het schilderen van de net buiten Arles gelegen boomgaarden die, afhankelijk van de boomsoort, tussen begin maart en begin april in bloei kwamen. Hij zou bijna een maand lang – tot 20 april – gepassioneerd aan het motief werken. Dit resulteerde in vijftien schilderijen en drie tekeningen.[1] *Provençaalse boomgaard* en *Boomgaard met Arles in de achtergrond* (*afb. 325a*) zijn de enige tekeningen die ter plekke zijn gemaakt, wat blijkt uit het gebruik van een perspectiefraam. *Bloeiende perzikbomen* (*cat. 326*) is een kopie in waterverf naar een schilderij en werd dus in het atelier gemaakt. Van Goghs aandacht lag bij het weergeven van bloeiende boomgaarden duidelijk bij het schilderen van het motief en niet bij het tekenen. Hij hoopte met de schilderijen eindelijk het Nederlandse publiek voor zijn werk te winnen.[2] Ook van de omheinde boomgaard in dit blad bestaat een schilderij, *De witte boomgaard* (*afb. 325b*). Van Gogh begon eind maart aan dit werk dat hij omschreef als 'geel-witte pruimenbomen met duizenden zwarte takken' [596/474],[3] en voltooide het op 13 april.[4] Deze relatief lange ontstaansperiode was het gevolg van het feit dat hij in die weken aan meerdere doeken tegelijk werkte (zie *cat. 326*). De tekening, waarin Van Gogh met snelle, zwierige pennenstreken en stippels overtuigend de fruitbomen wist te treffen, is een opzichzelfstaand werk en niet een voorstudie voor of een kopie naar het schilderij.[5] Hij voorzag het blad immers van een titel en zijn signatuur, iets dat hij alleen deed bij zelfstandige werken die hij geslaagd achtte. Verder wijkt de hoek waaronder de bomen zijn weergegeven iets af van die in het schilderij. In de tekening zat Van Gogh meer naar links, waardoor de afstand tussen de twee bomen in de voorgrond groter is en de boom die in het schilderij op het tweede plan rechts van deze twee bomen staat, in het blad tussen de twee stammen in de voorgrond door te zien is. Het huis waarvan in de tekening het dak rechts in de achtergrond net boven de bloeiende bomen uitsteekt, is in het schilderij niet aanwezig omdat dat net buiten het beeld lag. Een aanvullend argument tegen *Provençaalse boomgaard* als kopie is het gebruik van een perspectiefraam bij de opzet van de voorstelling. Van Gogh gebruikte dit hulpmiddel alleen bij het werken in de natuur en niet bij het kopiëren van schilderijen.[6]

In de tekening zijn nog sporen zichtbaar van de vier lijnen die de binnenkant van het perspectiefraam vormden en van de diagonaal die van linksonder naar rechtsboven liep (*afb. 325c*).[7] Dit exemplaar was met een binnenmaat van 37,0 x 41,7 cm aanzienlijk

1 De schilderijen zijn: F 394 JH 1379, F 555 JH 1380, F 552 JH 1381, F 556 JH 1383, F 403 JH 1378, F 511 JH 1386, F 553 JH 1387, F 554 JH 1388, F 513 JH 1389, F 404 JH 1391, F 405 JH 1394, F 551 JH 1396, F 557 JH 1397, F 399 JH 1398 en F 406 JH 1399. Vreemd genoeg beweert Hulsker 1996, p. 313 dat Van Gogh in die weken maar twee tekeningen maakte: cat. 325 en F 1516 JH 1376. Hoewel hij cat. 326 wel in april dateert, neemt hij die tekening niet op in zijn opsomming.

2 Zie brief 596/474 van 9 april 1888: 'Na de boomgaarden zal ik wel uitgeput zijn, want het zijn doeken van 25, 30 & 20. We zouden er nog niet te veel hebben als ik er tweemaal zoveel aankon. Want ik denk dat aldus het ijs in Holland wellicht definitief gebroken kan worden.' ('Serai éreinté après les vergers car c'est des toiles 25 & 30 & 20. Nous n'en aurions pas trop si je pouvais en abattre 2 fois autant. Car il me semble que cela pourra peutêtre definitivement fondre la glace en Hollande.')

3 Brief van 9 april 1888: 'des pruniers d'un blanc jaune avec mille branches noires.'

4 Zie brieven 593/W3, 592/472, 596/474, 598/476 en 599/477.

5 Cooper meent in Londen/Birmingham/Glasgow 1947-48, nr. 140 dat de tekening aan het schilderij voorafging. Bowness houdt in Londen 1968-69, nr. 107 beide opties open. In de bestandscatalogus van het Van Gogh Museum uit 1987 is men van mening dat de tekening naar het schilderij was gemaakt, maar meer als een vrije interpretatie dan als een slaafse kopie (Amsterdam 1987, p. 220). Pas in Otterlo 1990, p. 219 wordt geopperd dat de tekening een zelfstandig werk is.

6 Zie ook Otterlo 1990, p. 219 en Heenk 1995, p. 176.

7 Deze diagonaal loopt in tegenstelling tot die bij de kleine tekeningen (zie bijvoorbeeld cat. 323) wel door de hoeken van het binnenkader van het raam.



325 Provençaalse boomgaard



325a *Boomgaard met Arles in de achtergrond* (F 1516 JH 1376), 1888. Glens Falls (NY), The Hyde Collection.



325b *De witte boomgaard* (F 403 JH 1378), 1888. Amsterdam, Van Gogh Museum.

groter dan het raam dat Van Gogh in de kleine pentekeningen van maart en april gebruikte.[8] Een ander groot blad waarin sporen van hetzelfde raam zijn teruggevonden is *Boomgaard met Arles in de achtergrond* (*afb. 325a*).[9]

Na het tekenen van de perspectieflijnen maakte Van Gogh een opzet van de compositie in potlood. Deze is in de bodempartij heel summier, maar in de bomen en de afrastering vrij uitgebreid (*afb. 325c*). Over de potloodschets tekende hij met pennen van verschillende diktes in bruine inkt de boomgaard. Als laatste gaf hij de bloesem wat kleur door witte en roze dekkende waterverf over de inkt aan te brengen. Ook in de bodem gebruikte hij dit medium, maar daar was het niet ter verlevendiging van de inkttekening maar ter correctie: rechts bedekt de waterverf een lijn waarmee de begrenzing van de boomgaard werd aangegeven en links bleek na het plaatsen van de titel en de signatuur dat dit deel van de voorstelling te druk was geworden. Dat de verf naderhand werd aangebracht blijkt uit het feit dat deze om en soms ook over de annotatie heen loopt.[10] Door de bruine verkleuring van het papier vallen deze lichte toevoegingen nu meer op. In de loop van de jaren heeft de verf wat aan zijn dekkend vermogen verloren, zoals opgemaakt kan worden uit oude reproducties (*afb. 325d*).

8 Zie voor dit perspectiefraam de inleiding, pp. 36-38. Dat Van Gogh daadwerkelijk twee verschillende ramen gebruikte en niet een klein raam op papier vergrootte of vice versa, kan afgeleid worden uit de verhoudingen van de weergave van de instrumenten op het papier.
9 In die tekening zijn de horizontale en verticale lijnen van het binnenraam zichtbaar, evenals de elkaar kruisende diagonalen. De afmetingen van het binnenraam (36,8 x 42,5 cm) wijken enkele millimeters af van die in *cat. 325* maar de verhouding van beide ramen is dezelfde. Met dank aan Susan Stein en Colta Ives van het Metropolitan Museum in New York voor het bestuderen en beschrijven van deze tekening. Of hetzelfde perspectiefraam ook is gebruikt voor *Gezicht op Arles met irissen in de voorgrond* (F 1416r JH 1415), een groot blad uit mei 1888, is moeilijk te zeggen. De zichtbare lijnen, waarschijnlijk slechts van de onderste helft van het raam, zijn beschreven en getekend in *Selection v: French Watercolors and Drawings from the Museum's Collection, ca. 1800-1910*, Providence 1975, p. 87 noot 11. In Amsterdam/New York 2005, p. 338 is een infraroodopname van de tekening afgebeeld waarop de perspectieflijnen te zien zijn. Beide publicaties geven geen maten, waardoor het onmogelijk is conclusies hieromtrent te trekken. Er zijn nog twee grote tekeningen uit mei waarvan is beweerd dat ze met behulp van een perspectiefraam zijn getekend: F 1470 JH 1377 (in Arles 2003, p. 28) en F 1472a JH 1497a (in Rotterdam 1995, nr. 48). In beide gevallen kon bij bestudering (bij daglicht) de aanwezigheid van perspectieflijnen niet worden bevestigd.
10 Heenk 1995, p. 176 publiceerde als eerste dat de waterverf om de annotatie heen loopt.

Van Gogh koos voor deze tekening een vel houthoudend vergé papier, een papiersoort die onder invloed van licht sterk bruin verkleurt. Het blad is aan de onderzijde afgesneden, waardoor het watermerk voor het grootste deel is weggevallen.[11] Het enige dat nog zichtbaar is, zijn twee krullen van letters. Vergelijking met andere watermerken heeft uitgewezen dat deze krullen overeenkomen met de twee letters l in het watermerk Lalanne. Het papier heeft veel te lijden gehad: de rechterbovenhoek is verloren gegaan, er zitten scheuren en lacunes in de randen en circa zeven centimeter van de onderrand bevindt zich een iets schuin lopende horizontale vouw.[12] Aan diezelfde rand en aan de rechterrand bevinden zich op diverse plaatsen sporen blauwe waterverf, het meest opvallend is de vlek aan de onderrand.

In *Provençaalse boomgaard* gebruikte Van Gogh pennen van verschillende diktes, waaronder rietpennen. Hoewel hij in maart waarschijnlijk ook al met deze pennen tekende, is het in de context van onder andere dit blad dat hij het gebruik ervan voor het eerst aan Theo noemt. Hij doet dit in een brief van omstreeks 20 april waarin hij refereert aan twee niet nader gedefinieerde werken die hij enkele dagen eerder had opgestuurd: 'Die tekeningen zijn gemaakt met een riet, gesneden als een ganzenpen [...]. Het is een techniek die ik destijds in Holland al heb uitgeprobeerd, maar daar had ik niet zulk goed riet als hier' [602/478].[13] Kenmerkend voor de rietpen is de mogelijkheid tot het maken van stevige lijnen.[14]

Dat Van Gogh twee gróte voorstellingen in rietpen opstuurde en geen kleine, blijkt uit een brief van een paar dagen later waarin hij een reeks pentekeningen noemt. Hij zet deze groep af tegen het eerder gezonden tweetal door te vermelden dat de nieuwe reeks kleiner van formaat is.[15] Een opmerking in een brief van omstreeks 9 mei bevestigt de identificatie van *Provençaalse boomgaard* als een van de twee grote bladen die half april werden verstuurd. Van Gogh geeft daar een opsomming van de schilderijen die hij dezelfde dag naar Theo zou opsturen: 'Na de serie boomgaarden denk ik dat de witte boomgaard, waarvan ik je een pentekening heb gestuurd, en de grootste van alle-

11 Dit afsnijden is door Van Gogh gedaan. De tekening valt geheel binnen de randen. Volgens de samenstellers van De la Faille 1970 heeft deze tekening geen watermerk.
12 Uit oude reproducties (zie afb. 325d) is op te maken dat de hoek rechtsboven tussen 1893 en 1928 is verdwenen.
13 'Ces dessins sont faits avec un roseau taillé comme serait une plume d'oie [...]. C'est un procedé que j'ai déjà cherché en Hollande dans le temps, mais là je n'avais pas d'aussi bons roseaux qu'ici.'
14 Zie voor het gebruik van rietpennen de inleiding, pp. 3, 4, 30, 31.
15 Brief 603/479 van ca. 25 april. Zie voor deze kleine tekeningen cats. 327 en 328.



325c Infraroodopname van cat. 325.



325d Reproductie van cat. 325. Uit: *Mercure de France*, nr. 47, dl. 9, november 1893, t.o. p. 266.



325e John Russell, *Amandelbomen in bloei*, 1887. Melbourne, The Joseph Brown Collection.



325f Utagawa Hiroshige, *Het Pruimenboomtheehuis bij Kameido*, 1857. Amsterdam, Van Gogh Museum.

maal in roze en groen op absorberend doek, de beste zijn' [610/486].[16] Aangezien Van Gogh in de periode tussen de zending van circa 17 april en de verwijzing naar de tekening van de witte boomgaard op circa 9 mei alleen maar kleine werken naar Theo verzond, moet *Provençaalse boomgaard* wel een van de twee grote rietpentekeningen zijn geweest.[17] De identificatie van *Boomgaard met Arles in de achtergrond* (*afb. 325a*) als het tweede werk vond plaats op basis van het onderwerp en de technische overeenkomsten tussen beide bladen.[18]

In de aangehaalde brief van circa 20 april schreef Van Gogh ook dat hij deze werken graag zou willen ruilen voor een schilderij van Arnold Koning (1860-1945), de Hollandse kunstenaar met wie beide broers bevriend waren en die vanaf half maart 1888 bij Theo logeerde.[19] Van Goghs enthousiasme over de rietpen blijkt uit het vervolg: 'Ik zal hem schrijven om hem de techniek uit te leggen en hem gesneden riet sturen, zodat hij ze ook kan maken' [602/478].[20] Later meldde hij dat hij de rietpennen zou meesturen in de kist met schilderijen die hij rond 9 mei verzond.[21] Tot een ruil is het

16 'Après la serie des vergers – je pense que le verger blanc dont je t'ai envoyé dessin à la plume et le plus grand de tous en rose et vert sur une toile absorbante sont les meilleures.'

17 Van Gogh maakte in de eerste week van mei nog twee grote tekeningen, zie brief 607/483 van 7 mei. Hiervoor komen in aanmerking: F 1416r JH 1415, F 1472a JH1497a en F 1470 JH 1377 (komt voor in de briefschets van een album van Van Goghs tekeningen, brief 617/492 van 28 mei); zij werden pas later opgestuurd.

18 In dat blad maakte Van Gogh, zoals vermeld, eveneens gebruik van een perspectiefraam, en tekende hij met meerdere (riet)pennen op een vergelijkbaar formaat papier (53,2 x 38,8 cm). De verkleuring van het papier doet vermoeden dat Van Gogh zelfs op hetzelfde soort papier tekende, maar dit is niet bevestigd door onderzoek van de tekening zelf: F 1516 JH 1376 heeft geen watermerk en de kettinglijnen in het papier hebben een andere afstand tot elkaar dan die in cat. 325. Heenk 1995, p. 176 beweert van F 1516 JH 1376 dat het een blad Glaslan-papier betreft. De restanten van een watermerk in cat. 325 worden door haar niet genoemd.

19 Vincent van Gogh en Arnold Koning leerden elkaar waarschijnlijk in Parijs kennen. Koning verbleef daar van september 1887 tot eind mei 1888.

20 'Je lui écrirai pour lui expliquer le procedé et lui enverrai des roseaux taillés pour qu'il puisse en faire aussi.'

21 Hij kondigt dit aan in brief 607/483 van 7 mei 1888.

niet gekomen.[22] Beide werken bleven bij Theo en later bij diens weduwe Jo van Gogh-Bonger (1862-1925), die *Boomgaard met Arles in de achtergrond* in 1924 verkocht.[23]

Als datering voor deze tekening wordt hier de periode 30 maart tot 17 april aangehouden.[24] In precies deze weken maakte Van Gogh ook het schilderij *De witte boomgaard* (*afb. 325b*). Waarom hij midden in zijn schildercampagne zijn doek en penselen voor één keer verruilde voor papier en pennen is niet duidelijk. De meest voorkomende redenen om te gaan tekenen waren voor Van Gogh in die periode geld- en/of materiaalgebrek en de harde wind, maar uit de brieven blijkt dat hij zich in die weken hierdoor niet van het schilderen liet afbrengen. Hij kreeg van Theo, op zijn eigen verzoek, extra geld en verf toegestuurd.[25] De mistral maakte het schilderen op locatie doorgaans moeilijk en soms zelfs onmogelijk. Omstreeks 1 april meldde hij Theo dat het twee van de drie dagen behoorlijk waaide. 'Door de wind heb ik veel moeite met schilderen [in de boomgaarden], maar ik maak mijn ezel vast aan pinnen die ik in de grond steek en werk dan toch, het is te mooi' [592/472].[26] De wind van eind maart was geen mistral, die waaide in de bloesemmaand slechts op één dag, op 11 april.[27] Maar zelfs op die dag liet hij zich niet van het schilderen afhouden.[28]

Het is mogelijk dat Van Gogh zijn broer met deze tekening een indruk heeft willen geven van de boomgaardschilderijen waar hij op dat moment nog zo hard aan werkte, zoals Hulsker meende – al had hij met ditzelfde doel een week eerder al *Bloeiende perzikbomen* (*cat. 326*) naar Parijs opgestuurd.[29] Het opschrift op deze tekening maakt het waarschijnlijker dat dit blad, samen met twee andere grote pentekeningen uit mei die eveneens van een signatuur en een titel zijn voorzien, Theo een overzicht moest bieden van de nieuwe, aantrekkelijke motieven die Van Gogh in en rond zijn nieuwe verblijfplaats vond, en die mogelijk geschikt waren voor de verkoop.[30]

Bloeiende boomgaarden, het symbool van het voorjaar, waren in de jaren tachtig van de negentiende eeuw al een geliefd motief bij impressionisten als Camille Pissarro (1830-1903) en Claude Monet (1840-1926). Van Gogh zal er in Parijs zeker mee in aanraking zijn gekomen. De enige kunstenaar naar wie hij, tijdens het maken van zijn boomgaarden, wat betreft dit thema verwijst, is John Russell (1858-1931). In een brief van 19 april stelde hij Russell voor om een van diens op Sicilië gemaakte boomgaarden met hem te ruilen (*afb. 325e*).[31] Van Gogh kende het motief natuurlijk ook van Japanse prenten waarin bloesembomen regelmatig figureren. Naar een van die prenten had hij in de zomer van 1887 zelfs een geschilderde variant gemaakt (*afb. 325f*).[32]

22 Eind mei informeerde Van Gogh zowel bij Theo als bij Koning of de ruil nog was doorgegaan (brieven 616/491 van 27 mei en 617/492 van 28 mei aan Theo en 621/498a van 29 of 30 mei 1888 aan Koning). Uit de eerste brief aan Theo kan worden opgemaakt dat het Koning was die om de ruil van twee tekeningen van Van Gogh tegen een schilderij van hemzelf had gevraagd. In de tweede brief stelt Van Gogh voor om de twee tekeningen te vervangen door een geschilderde studie. Op 4 juni 1888 schreef Koning aan Theo, vlak na zijn terugkeer naar Nederland: 'Ik zal je spoedig eens iets zenden, dan kun je daar iets uitzoeken om met Vincent te ruilen. Ik had liever één geschilderde studie in plaats van de 2 teekeningen, als hij het goed vind'. Inv. b 1077 V/1962, Archief Van Gogh Museum.

23 Zie Stolwijk/Veenenbos 2002, p. 197.

24 De enige auteurs die van een datering maart-april afwijken zijn Roskill en Millard. Roskill 1971, pp. 165, 167 meent dat cat. 325 en F 1470 de twee grote tekeningen van begin mei waren (zie noot 17). De tekeningen die half april werden verstuurd identificeert hij als F 1468 (een tekening die nu doorgaans in 1889 wordt geplaatst, aan het eind van Van Goghs verblijf in Arles) en F 1516. De auteur geeft overigens aan dat het ook mogelijk is dat de twee duo's omgedraaid moesten worden. Millard 1974, p. 157 ziet de vermelding van de twee rietpentekeningen van midden april als een verwijzing naar de aquarellen die Van Gogh een week eerder had gestuurd (zie cat. 326). Hij meent dat F 1416r en F 1516 de twee grote tekeningen van begin mei waren en dat cat. 325 ook uit deze tijd zou stammen.

25 Voor verzoeken om extra geld zie brieven 594/473 en 595/475 van respectievelijk ca. 3 en ca. 5 april 1888. Op 9 april bevestigt Van Gogh de ontvangst van dit geld (brief 596/474). De verfbestelling deed hij in brief 595/475 van ca. 5 april. In de daaropvolgende brief (598/476 van ca. 11 april) bevestigt hij al de ontvangst ervan.

26 'j'ai beaucoup de mal en peignant à cause du vent mais j'attache mon chevalet à des piquets plantés dans le terrain et travaille quand même, c'est trop beau.'

27 *Bulletin annuel de la commission météorologique du département des Bouches-du-Rhône, 1888-1890*, in de bibliotheek van Météo-France te Parijs.

28 Zie brief 598/476.

29 Hulsker 1996, p. 313.

30 Op F 1416 JH 1415 staat 'Vue d'Arles', op F 1472a JH 1497a 'Bords du Rhône'.

31 Brief 600/477a. Russell maakte najaar 1886 en voorjaar 1887 een reis van zes maanden door Italië.

32 Dit is *Bloeiende pruimenboomgaard: naar Hiroshige* (F 371 JH 1296).

Herkomst
April 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Mercure de France 1893, ill. p. 267; Briefe 1906, ill. p. 98; De la Faille 1928, vol. 3, pp. 127, 128, vol. 4, pl. CXLVIII; Meier-Graefe 1928, ill. 38; De Gruyter 1961, p. 105 nr. 39; Londen 1968-69, p. 78 nr. 107; De la Faille 1970, pp. 496, 662; Hulsker 1977, pp. 314, 316; Amsterdam 1987, pp. 220, 221, 450 nr. 2.497; Feilchenfeldt 1988, p. 130; Otterlo 1990, pp. 219, 248 nr. 174; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 127, 128, 367, vol. 2, pl. CXLVIII; Heenk 1995, p. 176; Hulsker 1996, pp. 310, 313, 314, 316, 491; Tokio 2000, pp. 76, 77, 173, 174 nr. 20; Amsterdam/New York 2005, pp. 148, 149.

Tentoonstellingen
1901 Zwolle, nr. 55; 1905 Amsterdam I, nr. 391 [*f* 400]; 1914-15 Amsterdam, nr. 174; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Utrecht, nr. 31; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1925 Den Haag, zonder cat.; 1926 Amsterdam, nr. 47?; 1926 München, nr. 2109 (te koop)?; 1927-28 Berlijn, nr. 58; 1928 Wenen & Hannover, nr. 58; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 58; 1929 Amsterdam, nr. 48; 1930 Laren, nr. 38; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 31, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 202; 1932 Manchester, nr. 60; 1937 Parijs, nr. 68; 1937 Oslo, nr. 31; 1938 Kopenhagen, nr. 27; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 88; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 48; 1946 Kopenhagen, nr. 52; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 82; 1947 Parijs, nr. 83; 1947 Genève, nr. 83; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 140; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 90, nr. 91; 1948-49 Den Haag, nr. 247; 1949-50 New York & Chicago, nr. 96; 1951 Amsterdam, nr. 61; 1952 Bazel, nr. 70; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 72; 1953 Den Haag, nr. 98; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 118; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 116; 1955 Antwerpen, nr. 275; 1955 Amsterdam, nr. 170; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 111; 1957 Breda, nr. 62; 1957 Marseille, nr. 57; 1957-58 Stockholm, nr. 60, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 122; 1959-60 Utrecht, nr. 81; 1960 Enschede, nr. 38; 1961 Arles, nr. 8; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 116; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 116; 1963 Sheffield, nr. 19; 1963 Humlebæk, nr. 94; 1964 Washington & New York, nr. 94; 1965 Charleroi & Gent, nr. 61; 1966 Parijs & Albi, nr. 42; 1967 Lille & Zürich, nr. 44; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 41; 1968 Luik, nr. 41; 1968-69 Londen, nr. 107; 1969 Humlebæk, nr. 19; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 88 & Columbus, nr. 20; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 88; 1971-72 Parijs, nr. 169; 1975 Malmö, nr. 66; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 66; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 61; 1977 Parijs, zonder nr.; 1990 Otterlo, nr. 174; 2000 Tokio, nr. 20.

326
Bloeiende perzikbomen

Ca. 3-9 april 1888
Zwart krijt, dekkende en transparante waterverf, op velijn papier
45,4 x 30,7 cm
Watermerk: J WHATMAN
Niet gesigneerd

Inv. d 208 V/1962
F 1469 JH 1384

Brief
596/474

Een week nadat Van Gogh in maart 1888 een begin had gemaakt met het schilderen van bloeiende boomgaarden, schreef hij aan zowel zijn zus Wil (1862-1941) als Theo dat hij op dat moment zes werken onder handen had.[1] Over één in het bijzonder was hij tevreden en daarvan gaf hij beiden een uitgebreide beschrijving. Aan Theo schreef hij: 'Buiten heb ik in een boomgaard gewerkt aan een doek van 20, een omgeploegd stuk land in lila, een rieten omheining, twee roze perzikbomen tegen een stralende hemel in blauw en wit, waar-schijnlijk het beste landschap dat ik [hier] heb gemaakt' [592/472].[2] Dat schilderij was *Roze perzikbomen ('Souvenir de Mauve')*, nu in het Kröller-Müller Museum in Otterlo (*afb. 326a*). Toen Van Gogh op 30 maart met dit doek thuiskwam, vond hij bij de post een in memoriam over de schilder Anton Mauve (1838-1888), hem vanuit Nederland toegestuurd door Wil.[3] Aangegrepen door het portret van Mauve dat erin afgebeeld was, besloot hij direct zijn meest geslaagde schilderij aan de nagedachtenis van zijn oude leermeester en aangetrouwde neef op te dragen en het naar diens weduwe Jet Mauve-Carbentus (1856-1894) op te sturen.[4] In de linker onderhoek van het doek schilderde hij 'Souvenir de Mauve//Vincent'.[5]

Het idee om aan Jet Mauve een schilderij ter nagedachtenis van haar man op te sturen, was iets minder spontaan dan Van Gogh in de brieven van eind maart-begin april doet voorkomen, want drie weken eerder had hij dit ook al geopperd.[6] Al vanaf dat moment blijkt dat het sturen van een schilderij niet alleen een aardige geste was, maar ook een strategisch doel diende. Van Gogh en zijn broer probeerden in die tijd namelijk H.G. Tersteeg (1845-1927), hun voormalige baas en chef van het Haagse filiaal van de kunsthandel Boussod et Valadon, te interesseren voor het werk van de impressionisten. De schenking van een impressionistisch doek aan de weduwe van Mauve, een persoonlijke vriend van Tersteeg, zou zijn doel toch niet kunnen missen. Tegen de tijd dat Van Gogh zijn perzikbomen schilderde had Tersteeg al positief op het voorstel van de broers gereageerd.[7] Het was nu zaak om hem gunstig gestemd te houden en de Nederlandse markt iets breder te benaderen. Van Gogh wilde dit bereiken door enkele van zijn beste schilderijen aan zorgvuldig gekozen mensen en instellingen te schenken.[8] Ook voor Tersteeg had hij een schilderij in gedachte, namelijk *Brug te Arles (Pont de Langlois)* (*afb. 326b*).[9]

1 Zie brieven 593/W3 van ca. 30 maart en 592/472 van ca. 1 april 1888.
2 Brief van ca. 1 april 1888: 'J'avais travaillé une toile de 20 en plein air dans un verger – un terrain lilas labouré, une cloture en roseaux – deux pêchers roses contre un ciel glorieux bleu et blanc. Probable le meilleur paysage que j'aie fait.'
3 Dit blijkt uit brief 592/472 van ca. 1 april 1888. Het in memoriam was een overdruk van het weekblad *De Portefeuille*. Mauve was op 5 februari 1888 overleden. Uit brief 582/W2 van ca. 24 februari 1888 blijkt dat Van Gogh al op de hoogte was van zijn dood.
4 Zie brief 592/472. De overdruk was uitgebreid met het genoemde portret van Mauve; het portret is in de nalatenschap van Van Gogh overgeleverd.
5 Uit brieven 593/W3 en 592/472 blijkt dat Van Gogh aanvankelijk 'Vincent & Theo' op het schilderij had geschilderd. De laatste naam werd, mogelijk op verzoek van Theo, al snel verwijderd: de verf was namelijk nog niet helemaal droog toen de verwijdering plaatsvond. Zie Otterlo 2003, p. 212.
6 Zie brief 585/467 van 9 maart 1888.
7 In brief 591/471 van ca. 25 maart 1888 reageert Van Gogh op Tersteegs brief die Theo hem had doorgestuurd.
8 Zie brief 594/473 van ca. 3 april 1888. Behalve Jet Mauve worden G.H. Breitner, Wil van Gogh, Tersteeg en het 'musée moderne' in Den Haag als begunstigden genoemd.
9 Beide schilderijen maakten deel uit van de eerste kist met schilderijen die rond 9 mei 1888 vanuit Arles naar Parijs werd verzonden. Theo zou *Roze perzikbomen ('Souvenir de Mauve')* naar Jet Mauve doorsturen maar hield *Brug te Arles (Pont de Langlois)* bij zich in Parijs. Vlak na verzending was Van Gogh namelijk gaan twijfelen aan zijn keuze. Zie Otterlo 2003, p. 209.



326 Bloeiende perzikbomen



326a *Roze perzikbomen ('Souvenir de Mauve')* (F 394 JH 1379), 1888. Otterlo, Kröller-Müller Museum.

Om zijn broer alvast een indruk te geven, maakte Van Gogh van beide werken een kopie in waterverf. Dit zijn *Bloeiende perzikbomen*, het blad dat hier centraal staat, en *De brug van Langlois* (*afb. 326c*).[10] Ze ontstonden tussen circa 3 april – het moment waarop Van Gogh meldde het schilderij van de brug aan Tersteeg te willen schenken – en 9 april, toen hij de verzending van de twee waterverftekeningen meldde: 'Ik heb je schetsen gestuurd van de schilderijen die bestemd zijn voor Holland. Spreekt vanzelf dat de geschilderde studies feller van kleur zijn' [596/474].[11] Van Gogh koos voor waterverf om Theo een goed beeld te kunnen geven van de kleurigheid van de werken. De twee waterverftekeningen waren de eerste werken uit Arles die Theo te zien kreeg. Ruim anderhalve maand had hij geen schilderij, geen tekening en zelfs geen briefschets ontvangen en moest hij het doen met de beschrijvingen van werken in de brieven.

Van Gogh begon zijn tamelijk vrije kopie van *Roze perzikbomen ('Souvenir de Mauve')* door met zwart krijt de twee centraal geplaatste bomen aan te geven, alsook de schaduwen die zij op de grond werpen, de ondefinieerbare strook links in het veld, de omheining van rieten matten en de ervoor geplaatste boompjes (*afb. 326d*). Over deze eerste opzet bracht hij met transparante en dekkende waterverf kleur aan: geelgroen, fel lichtgroen, twee tinten roze en twee tinten blauw. De beide groenen zijn dekkend, evenals het zalmroze en het blauw dat in de grond is gebruikt. De transparante roze waterverf die Van Gogh gebruikte voor de bloesem van de bomen is in de loop der tijd bijna helemaal verkleurd naar wit. Het lijkt daardoor alsof hij in plaats van een bloeiende boom een kale boom weergaf tegen een blauwe lucht met witte wolken.[12] Als laatste schilderde Van Gogh met een wat zwaardere tint blauwe verf de takken en de contouren van de stam, hierbij niet precies de lijnen in zwart krijt volgend. De keuze voor dit donkere tekenmateriaal als eerste opzet is opmerkelijk: de lijnen ogen zwaar en contrasteren met het heldere en transparante karakter van de waterverftekening.

10 Volgens Otterlo 1990, p. 230 werd ook de waterverftekening *Bloeiende perzikbomen* gemaakt met kunstpolitieke redenen. Dit valt moeilijk te rijmen met de erop volgende mededeling dat Van Gogh het werk als voortgangsverslag aan Theo opstuurde.

11 'Je t'ai envoyé des croquis des tableaux destinés pour la Hollande. Va sans dire que les études peintes sont plus éclatantes de couleur.' Van Gogh noemde de twee werken 'croquis'. Met deze term duidde hij meestal briefschetsen aan terwijl hij tekeningen doorgaans *dessins* noemde. Aangezien het wel vaker voorkomt dat hij tekeningen 'croquis' noemt (bijvoorbeeld cat. 329) terwijl die werken niet schetsmatiger ogen dan andere tekeningen, kan aan dit onderscheid niet veel gewicht toegekend worden. Zie ook Heenk 1995, p. 162, noot 1.

12 Bowness meent daarom (in Londen 1968-69, nr. 103) dat de waterverftekening aan het schilderij vooraf ging en dateert het blad in maart 1888. Hij gaat daarmee voorbij aan de vermelding van de waterverfkopie in Van Goghs brieven en de verwijzing daarnaar in Cooper 1955 I, nr. 21. Dat Bowness deze bron wel kende blijkt uit de literatuuropgave bij zijn entry en uit de opsomming van geraadpleegde publicaties in het voorwoord (p. 17). De maart-datering werd overgenomen in De la Faille 1970 en in Amsterdam 1987, nr. 2.496.



326b *Brug te Arles (Pont de Langlois)* (F 397 JH 1368), 1888. Otterlo, Kröller-Müller Museum.



326c *De brug van Langlois* (F 1480 JH 1382), 1888. Particuliere collectie.

Hoewel het krijt oorspronkelijk door de roze bloesem een minder prominente rol in de voorstelling gespeeld zal hebben, moet het altijd zichtbaar zijn geweest.[13]

De waterverftekening is gemaakt op een blad velijnpapier met het watermerk J WHATMAN. Dit is aan de onderrand, waar een strook van circa 3,5 cm ontbreekt, afgesneden. Het blad is de helft van een heel vel J WHATMAN TURKEY MILL 1879. Hele bladen van dit papier zou Van Gogh in de zomer van 1888 regelmatig gebruiken, onder andere voor de zes tekeningen van de tweede Montmajour-serie (zie *cats. 342* en *343*).[14] Voordat hij ging tekenen, prikte Van Gogh het blad met vier grote punaises ergens op vast. Het papier rondom de prikgaten werd hierdoor niet met waterverf bedekt.[15]

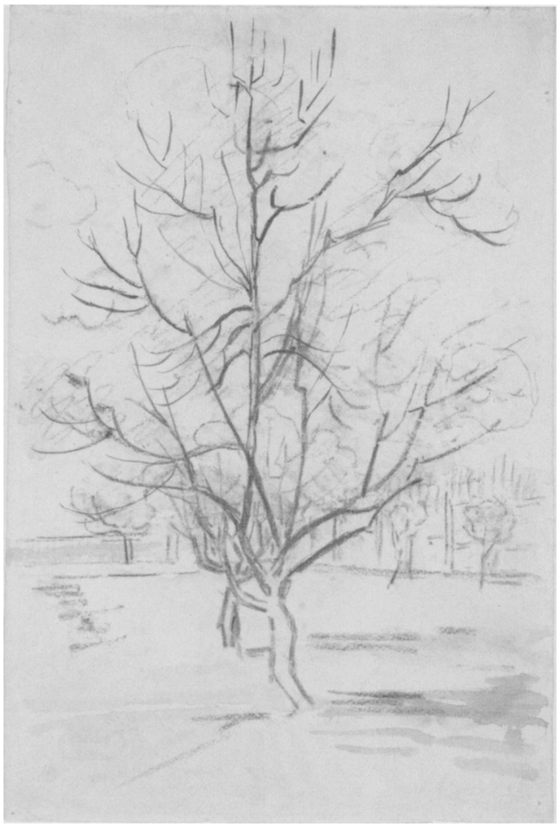
Van Gogh maakte in Arles tien waterverftekeningen: vijf kopieën naar schilderijen,[16] een kopie naar een tekening,[17] drie zelfstandige landschappen[18] en een figuur[19] waarvan de relatie met geschilderde varianten niet met zekerheid is vast te stellen.[20] De kopieën naar de schilderijen waren meestal snelle en vrije vertalingen in kleur. Ze hebben doorgaans een opzet in potlood of zwart krijt met daaroverheen de waterverf. Soms is er gekleurd krijt en/of pen en inkt toegevoegd.[21] De aquarellen die op zichzelf staan zijn tekeningen in pen en inkt die met kleur gewassen zijn. De kopieën naar *Roze perzikbomen* en *Brug te Arles* zijn de eerste waterverftekeningen die Van Gogh in

13 Van Gogh koos in Arles zelden zwart krijt voor een eerste opzet. In Saint-Rémy komt het materiaal vaker voor.
14 Andere tekeningen die op dit papier gemaakt zijn: cats. 341 en 345, F 1456 JH 1537, F 1429 JH 1459 en F 1462 JH 1556. Volgens Heenk 1995, p. 172 heeft ook F 1480 JH 1382 (afb. 326c) dit watermerk, maar dit is niet aangetroffen.
15 Deze uitsparingen hebben een doorsnede van twee centimeter.
16 Dit zijn cats. 326 en 349, afb. 326c, F 1463 JH 1576 en F 1422 JH 1654 naar een schilderij van Emile Bernard.
17 F 1429 JH 1459.
18 F 1425 JH 1441, F 1464 JH 1497 en F 1483 JH 1439.
19 F 1482 JH 1487; zie ook cat. 341.
20 Zie ook Otterlo 1990, p. 229 en Heenk 1995, p. 172. De opsomming die hier en in beide genoemde publicaties gegeven wordt, komt niet helemaal overeen. Cat. 325 en F 1484 JH 1438 worden door het geringe aandeel dat de waterverf in de bladen heeft niet tot de aquarellen gerekend.
21 De waterverftekening *De brug van Langlois (afb. 326c)* is opgezet in potlood. Daaroverheen werkte Van Gogh met felle kleuren dekkende en transparante waterverf en op het laatst bracht hij inkt en gekleurd krijt aan. Het was door de aanwezigheid van (riet)pen en inkt in deze waterverftekening dat Millard in zijn artikel beide waterverftekeningen in verband bracht met de eerste vermelding van twee tekeningen die met rietpen gemaakt zijn in brief 602/478 van ca. 20 april 1888. Zie Millard 1974, p. 157. Van Gogh verwees hier echter naar cat. 325 en naar F 1516 JH 1376, zie cat. 325. Zie voor de uitzonderingen op deze werkwijze cat. 349.

Arles maakte. Hij schilderde ze waarschijnlijk met waterverf die hij uit Parijs had meegenomen; de kleuren in *Bloeiende perzikbomen* komen overeen met die in de waterverftekeningen uit Parijs van de zomer van 1887 (*cats. 317-320, afb. 326e*). Eind mei bestelde Van Gogh bij Theo een nieuwe doos waterverf. Hij zei er pentekeningen mee te willen maken die gekleurd zijn met effen tinten, net zoals Japanse prenten.[22] Dit werden de drie zelfstandige landschappen die alle in juni tot stand kwamen.[23]

Vlak na de verzending van de waterverftekeningen besloot Van Gogh ook nog kopieen in olieverf naar de werken voor Jet Mauve en Tersteeg voor Theo te maken.[24] De kopie van *Roze perzikbomen* zou met twee andere boomgaardschilderijen een drieluik gaan vormen. Dit was de eerste aanzet tot een grote decoratie die hij het jaar daarop wilde voltooien.[25] De bloesem in deze tweede versie, die hij minder geslaagd achtte dan het stuk dat hij voor Jet Mauve had bestemd, schilderde hij net als in de waterverftekening met verf die in de loop der jaren sterk is verkleurd. Deze bomen wekken thans de indruk witte bloesem te dragen.[26]

22 De bestelling, die niet bewaard is gebleven, zat bij brief 615/490 van 26 mei. Van Gogh lichtte zijn waterverfbestelling toe in brief 616/491 van een dag later.
23 In diezelfde maand maakte Van Gogh ook zijn eerstvolgende kopie in waterverf, *Boten op het strand bij Saintes-Maries-de-la-Mer* (F 1429 JH 1459). De andere waterverfkopieën schilderde Van Gogh in het najaar van 1888. Een daarvan, de waterverfkopie *Nachtcafé* (F1463 JH1576), vergeleek Van Gogh eveneens met een Japanse prent (brieven 680/534 en 681/W7).
24 Zie brief 598/476 van ca. 11 april 1888. Dit zijn respectievelijk F 404 JH 1391 en F 571 JH 1392.
25 Zie brief 599/477 van ca. 13 april 1888 waarin tevens een briefschets van het drieluik is opgenomen. Van Van Goghs plan het motief het jaar daarop weer op te nemen kwam niets terecht, als gevolg van zijn ziekte.
26 Zie Cornelia Peres, 'An Impressionist Concept of Painting Technique', in *A closer look. Technical and Art-Historical Studies on Works by Van Gogh and Gauguin*, Cahier Vincent 4, 1991, pp. 34-36.





326e *Poort in de verdedigingswerken* (F 1401 JH 1284), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

326d Infraroodopname van cat. 326.

Herkomst
April 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1927, ill. p. 97; De la Faille 1928, vol. 3, p. 143, vol. 4, pl. CLXV; Gaunt 1950, p. 58; Cooper 1955 I, pp. 63-65 nr. 21; Londen 1968-69, p. 76 nr. 103; De la Faille 1970, pp. 512, 513, 664; Roskill 1971, p. 166; Millard 1974, p. 157; Hulsker 1977, pp. 310, 314; New York 1984, p. 42; Amsterdam 1987, p. 450 nr. 2.496; Feilchenfeldt 1988, p. 133; Otterlo 1990, pp. 217, 219, 229, 262 nr. 189; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 143, 383, vol. 2, pl. CLXV; Heenk 1995, p. 172; Hulsker 1996, p. 314; Van Heugten 2005, pp. 48, 49.

Tentoonstellingen
1900-01 Rotterdam, nr. 37 [*f* 200]; 1905 Amsterdam I, nr. 359 [*f* 250]; 1914-15 Amsterdam, nr. 152; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1920 New York, nr. 16 [$5.000]; 1926 Amsterdam, nr. 53; 1927 Parijs, zonder nr.; 1929 Amsterdam, nr. 61; 1929-30 Rotterdam, nr. 45; 1930 Laren, nr. 24; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 43, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 196; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 89; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 47; 1946 Kopenhagen, nr. 51; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 95; 1947 Parijs, nr. 96; 1947 Genève, nr. 96; 1947-48 Alkmaar, nr. 60; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 259; 1949-50 New York & Chicago, nr. 107; 1952 Delft, nr. 275; 1953 Zürich, nr. 84; 1953 Den Haag, nr. 108; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 121; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 118; 1955 Antwerpen, nr. 284; 1955 Amsterdam, nr. 179; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 110; 1957 Nijmegen, nr. 57; 1957-58 Stockholm, nr. 61, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1961 Arles, nr. 16; 1961-62 Luik & Breda, nr. 58; 1963 Humlebæk, nr. 93; 1964 Washington & New York, nr. 93; 1965 Charleroi & Gent, nr. 60; 1966 Parijs & Albi, nr. 53; 1967 Lille & Zürich, nr. 55; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 52; 1968 Luik, nr. 52; 1968-69 Londen, nr. 103; 1971-72 Parijs, nr. 180; 1975 Malmö, nr. 65; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 65; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 68; 1990 Otterlo, nr. 189.

327, 328
Velden met boerderijen

Technische gegevens 327, 328
zie p. 76

Van Gogh was in de tweede week van april 1888 nog druk bezig met het schilderen van bloeiende boomgaarden, toen hij bij Theo aankondigde dat hij zich na de bloesemtijd wilde concentreren op het tekenen: 'Verder zal ik ENORM VEEL moeten tekenen, want ik wil tekeningen maken in het genre van de Japanse prenten' [596/474].[1] Er waren meerdere redenen om de aandacht te verleggen. Zo had Van Gogh bij het tekenen minder last van de mistral en van zijn zwakke gezondheid.[2] Een ander voordeel was dat aan het werken op papier lagere kosten waren verbonden, iets wat goed uitkwam in een tijd waarin Theo een conflict had met zijn superieuren over de handel in impressionistische schilderijen en Van Gogh er rekening mee hield dat zijn broer Boussod et Valadon zou verlaten.[3]

Een week na de aankondiging maakte Van Gogh twee grote rietpentekeningen die hij aan Theo opstuurde (zie *cat. 325*) en vertelde hij hem van zijn plan om een hele reeks van zulke werken te maken.[4] Uit de daaropvolgende brief van circa 25 april bleek dat hij de reeks op kleiner formaat maakte dan de eerste bladen en dat hij er al vier af had.[5] Hij verwachtte op korte termijn de hele reeks naar Theo te kunnen verzenden. Dit zou inderdaad lukken: een week later, op 1 mei, kon hij melden: 'ik [heb] je onlangs een rol kleine pentekeningen gestuurd, een stuk of twaalf geloof ik' [604/480].[6] De verzending naar Parijs vond plaats in de laatste dagen van april.[7]

Van Gogh wekte in zijn brieven de indruk dat hij pas na zijn boomgaardencampagne aan deze kleine pentekeningen begon en ze dus allemaal in de laatste tien dagen van april maakte. Gezien het formaat en de uitwerking van de bladen zou zo'n grote productie voor hem niet onmogelijk zijn, maar de voorstelling van een deel van de tekeningen verraadt een eerdere start, mogelijk eind maart of begin april. Zo zijn bomen nog kaal of beginnen net uit te lopen, staan er nog geen voorjaarsbloemen in de velden te bloeien of vinden er werkzaamheden op het land plaats die gewoonlijk in maart werden uitgevoerd.[8] Waarschijnlijk had Van Gogh al in de maand voorafgaand aan de vermelding van de reeks af en toe een pentekening op klein formaat gemaakt en ontstond het idee voor een serie pas rond 20 april.

Veld met boerderijen (cat. 327) en *Boerderij in het koren* (*cat. 328*) zijn twee werken die – de lengte van het gras en het koren in de voorgrond in aanmerking genomen, en ook de bomen die deels al wat blad dragen – vroeg in april tot stand zijn gekomen en dus tot de reeks van een stuk of twaalf werken zullen hebben behoord.[9] Het is zelfs goed denkbaar dat ze deel uitmaakten van het eerste groepje van vier. Welke twee bladen daar verder nog bij hoorden, is niet meer vast te stellen (zie ook *cat. 330*).

Beide voorstellingen zijn eerst nauwkeurig in potlood opgezet en daarna met pen en rietpen in bruine inkt uitgewerkt (*afb. 327a*). *Veld met boerderijen* is voornamelijk met een fijne pen getekend, wat een grote detaillering tot aan de horizon mogelijk maakte. De donkere, brede lijnen in het grasveld werden met rietpen over de fijne lijnen aangebracht. In *Boerderij in het koren* ging Van Gogh precies andersom te werk:

1 Brief van 9 april 1888: 'Puis j'ai ÉNORMEMENT à dessiner car voudrais faire des dessins dans le genre des crepons Japonais.'
2 Van Goghs gezondheid was bij aankomst in Arles niet al te best. In de eerste maanden schreef hij regelmatig over zijn lichamelijke klachten waaronder lustloosheid, maagklachten, kiespijn en koorts.
3 Zie brieven 602/478 van ca. 20 april en 603/479 van ca. 25 april 1888.
4 Brief 602/478 van ca. 20 april 1888.
5 Brief 603/479.
6 'Pourtant je viens de t'envoyer un rouleau de petits dessins à la plume, une douzaine je crois.'
7 Theo was op dat moment op reis. Hij verbleef van 22 april tot ongeveer 12 mei voor zaken in Brussel en zou de tekeningen pas bij terugkomst in Parijs onder ogen krijgen.
8 Dit zijn cat. 324, F 1500 JH 1373 en F 1517 JH 1374. De schetsmatigheid van de boom, een plataan, in F 1480a JH 1403 maakt het moeilijk deze tekening nauwkeurig te dateren. Het is goed mogelijk dat Van Gogh dit uitzicht over de daken vroeg in april maakte.
9 De la Faille 1928 dateert cat. 328 in mei 1888 op basis van de briefschets in brief 611/487. Deze schets is echter naar het schilderij met dezelfde voorstelling. Wat betreft cat. 327 is lange tijd de datering periode Arles of zomer 1888 aangehouden. Bowness is (in Londen 1968-69) de eerste die beide tekeningen in verband brengt met de zending van eind april. De la Faille 1970 geeft als datering van cat. 327 september 1888. Deze late datering zal het gevolg zijn van de onjuiste verbinding van *Veld met klaprozen* (afb. 327b), het schilderij naar deze tekening, aan een briefcitaat uit september 1888 (brief 700/B18).



327 Velden met boerderijen



328 Boerderij in het koren



327a Infraroodopname van cat. 328.



327b *Veld met klaprozen* (F 576 JH 1423), 1888. Amsterdam, Van Gogh Museum.

hij tekende vooral met rietpen over de ondertekening in potlood en werkte daarna de boerderij en de bomen rechts op met een fijne pen.[10]

Bij de opzet van de voorstellingen maakte Van Gogh gebruik van een perspectiefraam; dit is af te leiden uit sporen van potloodlijnen die in beide tekeningen nog terug te vinden zijn: in catalogusnummer 327 de twee horizontale en twee verticale lijnen die de binnenkant van het raam vormden en twee diagonalen. In het andere werk zijn dezelfde lijnen zichtbaar, plus die van een horizontale en verticale hulplijn die elkaar en de diagonalen in het midden kruisen.[11]

Het papier waarop beide tekeningen zijn gemaakt, is afkomstig uit een schetsboek en heeft een bruine kleur op snee aan de bovenrand.[12] *Veld met boerderijen* zat met de linkerrand in het boekje vast; deze rand is later bijgesneden. *Boerderij in het koren* was met de rechterrand in het schetsboek bevestigd. Van de reeks bestudeerde schetsboekbladen is dit de enige tekening die nog een scheurrand met bindgaatjes heeft. Daardoor krijgen we meer informatie over het oorspronkelijke formaat van de bladen: dat was 25,8 x 34,9 centimeter.[13] Aangezien de inktlijnen rechts tot aan de scheurrand en de bindgaatjes lopen, moet Van Gogh het papier al uit het schetsboek hebben gescheurd voordat hij ging tekenen. Bij de totstandkoming van *Veld met boerderijen* (*cat. 327*) werd hij waarschijnlijk door regen overvallen: het blad vertoont spetters, die vooral in de lucht en op de achterzijde goed te zien zijn.[14]

Beide landschappen zijn tot stand gekomen bij de Avenue de Montmajour, de weg van Arles naar Montmajour, die door Van Gogh 'hoofdweg' of 'weg naar Tarascon' werd genoemd.[15] Deze straat begon in Arles bij Place Lamartine en werd aan beide zijden geflankeerd door hoge bomen. Voor Van Gogh was de omgeving van deze weg zeer aantrekkelijk door de bereikbaarheid te voet en door de landelijkheid van de velden met boerderijen. Hij tekende en schilderde er voornamelijk in de eerste maanden van zijn verblijf; na half mei verlegde hij zijn werkterrein naar het gebied ten oosten van de weg.[16] Ronald Pickvance achterhaalde als eerste de locatie van de panden die

10 Volgens Otterlo 1990, p. 219 zijn de bladen getekend met veren pen en verlevendigd met rietpen; dat is in het geval van cat. 328 niet juist.
11 De diagonalen lopen in beide tekeningen net als in cats. 323 en 330 en in F 1500 JH 1373 niet door de hoeken van het raamwerk. Zie hiervoor ook cat. 323.
12 Zie voor de beschrijving van dit papier en het schetsboek cat. 323 en de inleiding, pp. 4-6 en 39.
13 De bindgaten bevinden zich op 2,1, 8,4 en 18,8 cm van de bovenrand.
14 In die periode regende het op 16, 19, 20, 22 en 23 april. Zie *Bulletin annuel*, cat. 323 noot 1.
15 Het deel van de weg dat door de bebouwde kom loopt, heet nu Avenue de Stalingrad.
16 Zie Pickvance in Arles 1989, p. 8.



327c *Boerderij in een korenveld* (F 408 JH 1417), 1888. Amsterdam, Van Gogh Museum.

getekend zijn in *Veld met boerderijen (cat. 327)*: ze lagen minder dan een kilometer vanaf Place Lamartine.[17] Ze bevonden zich links van de weg, tegenover de Chemin de Truchet. Tussen de huizen, die typerend zijn voor de omgeving van Arles, staan wat kale fruitbomen en links van de gebouwen is een omheind veldje. Het gebouw dat in *Boerderij in het koren (cat. 328)* is weergegeven, bevond zich honderd meter verderop en droeg de naam Mas Baudin.[18] Deze 'mas', eveneens een type dat veel in de omgeving van Arles voorkwam, heeft twee verdiepingen, die in het rechter gedeelte als woonhuis werden gebruikt en in het hogere linkerdeel als stal en opslagruimte. Ook hier bevindt zich links van de boerderij een omheind stukje grond. De drie kale bomen erachter zijn essen.

Na de verzending van de rol tekeningen nam Van Gogh zich voor om de rest van het jaar vooral te tekenen en slechts twee of drie schilderijen per maand te maken.[19] Dit plan, dat overigens maar kort standhield, had alles te maken met de huur van het Gele Huis vanaf 1 mei; hij voorzag dat de inrichting ervan zwaar op zijn budget zou gaan drukken. Bijkomend voordeel van tekenen boven schilderen was dat hij ook zijn zieke lijf wat meer rust zou kunnen gunnen. Hij ging dus gewoon door met tekenen en op 7 mei meldde hij dat hij twee grote tekeningen en vijf kleine af had.[20] De vijf kleine tekeningen zou hij diezelfde dag nog aan Theo in Brussel opsturen.[21] De twee grote en vijf kleine bladen zullen in de eerste week van mei, na de verzending van de eerste reeks eind april, tot stand zijn gekomen.

17 Arles 1989, nr. 10. In de tijd van Van Gogh zou volgens Pickvance een van de boerderijen 'l'Hermitage des Alpilles' hebben geheten (waarop Pickvance zich hiervoor op baseert, is niet duidelijk; onderzoek in de archieven en het kadaster van Arles heeft deze gegevens niet kunnen bevestigen).

18 Deze boerenhoeve werd in 1987 afgebroken ten behoeve van het Centre Sportif et de Loisirs Jean-François Lamour. Zie Pickvance in New York 1984, nr. 16 en Arles 1989, nr. 11.

19 Zie brief 605/481 van ca. 3 mei 1888.

20 Brief 607/483. De grote tekeningen waren F 1416r JH 1415 en F 1472a JH 1497a.

21 Voor Theo's verblijf in Brussel zie noot 7.

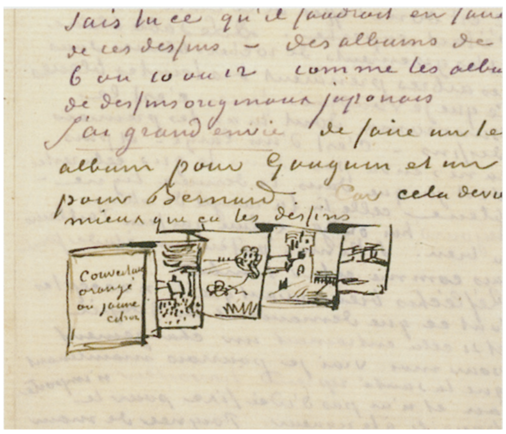
Er werden eind april en begin mei dus ongeveer zeventien kleine pentekeningen opgestuurd.[22] Uit de combinatie van Van Goghs beschrijving als 'reeks' en het onderscheid dat hij maakte in grote en kleine tekeningen, met het bestaan van ongeveer twintig tekeningen uit de eerste maanden in Arles die allemaal op hetzelfde soort papier gemaakt zijn, kan worden afgeleid dat hij voor de kleine tekeningen steeds hetzelfde soort papier koos.[23] Van sommige tekeningen is op basis van de voorstelling, de stijl of een beschrijving in de brieven vast te stellen tot welke van de twee zendingen ze behoorden; voor andere is dat niet mogelijk; zij worden daarom gedateerd op 20 april-7 mei.[24]

Van Gogh maakte in mei van het motief van zowel *Veld met boerderijen (cat. 327)* als *Boerderij in het koren* (cat. 328) schilderijen. Dit zijn respectievelijk het kleine doek *Veld met klaprozen* (*afb. 327b*, 23,5 x 34,6 cm) en het grotere *Boerderij in een korenveld* (*afb. 327c*, 45,2 x 50,5 cm). In tegenstelling tot het schilderij naar *Landschap met pad en knotwilgen (cat. 323)*, dat in zijn atelier naar de tekening zelf werd gemaakt, zijn deze schilderijen op locatie tot stand gekomen nadat de tekeningen al naar Theo waren

22 Uit Van Goghs formulering – douzaine, een stuk of twaalf – is niet met zekerheid op te maken uit hoeveel tekeningen de eerste zending precies bestond.
23 Zie cat. 323 voor de beschrijving van dit papier, en de inleiding, pp. 4-6 voor de opsomming van de werken die erop gemaakt zijn.
24 Zie voor de twee zendingen de inleiding, p. 5.


J'ai trouvé un restaurant mieux
où je mange pour 1 franc.
La santé va mieux ces jours ci
maintenant j'ai deux nouvelles
études comme ceci:
bleu
tu en as un
dessin déjà d'une
ferme au bord de la
grande route dans
les blés
Bleu
violet
Une prairie pleine de boutons d'or
très jaune un fossé avec des plantes d'Iris aux feuilles vertes à fleurs
violettes dans le fond la ville
quelques saules gris — une bande de
ciel bleu.

327d Schets in brief aan Theo van 12 mei 1888 (611/487). Amsterdam, Van Gogh Museum.


sais tu ce qu'il faudrait en fai
de ces dessins — des albums de
6 ou 10 ou 12 comme les albu
de dessins originaux japonais
J'ai grand envie de faire un te
album pour Gauguin et un
pour Bernard. Car cela devr
mieux que les dessins
Couverture orange ou jaune citron

327e Schets in brief aan Theo van 28 mei 1888 (617/492). Amsterdam, Van Gogh Museum.

verzonden.[25] Dit verklaart de iets afwijkende hoek waaronder de voorstellingen zijn geschilderd: in beide gevallen verder van de huizen verwijderd en bij *Veld met klaprozen* meer naar links. Bij het schilderen van *Boerderij in een korenveld* stond Van Gogh meer naar rechts, zodat de weg waarlangs de bomen staan ook zichtbaar werd. In beide schilderijen ligt de horizon aanzienlijk lager dan in de tekeningen. De fruitbomen die in *Veld met boerderijen (cat. 327)* nog kaal waren, zijn in het schilderij al uitgelopen.

Uit een brief van 12 mei blijkt dat *Boerderij in het koren (cat. 328)* al naar Theo was opgestuurd: 'Ik heb nu twee nieuwe studies, zo ongeveer: [*afb. 327d*] Je hebt er al een tekening van, een boerderij langs de hoofdweg in het koren' [611/487].[26] Dat ook *Veld met klaprozen* in de loop van mei werd geschilderd – dus snel na de verzending van *Veld met boerderijen (cat. 327)* – kan worden afgeleid uit het feit dat in de voorgrond van het schilderij de klaprozen weelderig bloeien.[27] De afmetingen van het doek liggen heel dicht bij die van de tekening; het schilderij is iets kleiner. Met deze schilderijen naar pentekeningen wilde Van Gogh, net als met *Landschap met pad en knotwilgen* (F 407 JH 1402) naar *Landschap met pad en knotwilgen (cat. 323)*, schilderijtjes als Japanse prenten maken. Zie hiervoor catalogusnummer 323.

Niet alleen wat betreft zijn schilderijen, maar ook voor zijn rietpentekeningen legde Van Gogh een relatie met de door hem geliefde ukiyo-e: 'ik wil tekeningen maken in het genre van de Japanse prenten' [596/474].[28] Mogelijk wilde hij met zijn rietpentekeningen de vlotte en door hem zeer bewonderde tekenstijl van Japanse kunstenaars trachten te evenaren.[29] Ook het seriematig vastleggen van een landschap zou afgeleid kunnen zijn van de Japanse prentkunst.[30] Opvallend zijn verder de overeenkomsten in afmetingen van deze tekeningen en het oban-formaat (circa 38 x 25 centimeter) van Japanse houtsneden.[31] Eind mei vatte Van Gogh het idee op om zijn tekeningen samen te voegen in albums: 'zoals die albums met originele Japanse tekeningen' [617/492].[32] Hij voegde er een schetsje bij waarin vier tekeningen herkenbaar zijn; een van die tekeningen is *Boerderij in het koren (afb. 327e)*.[33]

25 Hoewel de tekeningen al verzonden waren, volgde Van Gogh bij het schilderen wel hun stijl: *Veld met klaprozen* is net als cat. 327 heel bedachtzaam en met veel detail gemaakt, terwijl *Boerderij in een korenveld* erg vlot is geschilderd en delen van het doek onbeschilderd zijn gebleven.

26 'Maintenant j'ai deux nouvelles etudes comme ceci: [afb. 327d] tu en as un dessin deja, d'une ferme au bord de la grande route dans les blés.' De andere studie was *Veld met bloemen bij Arles* (F 409 JH 1416), zoals uit de briefschets blijkt. Ook in twee brieven aan Emile Bernard maakt Van Gogh melding van het schilderij *Boerderij in een korenveld*: in 614/B 5 van ca. 20 mei verwijst hij ernaar als een van de twee studies van bermen en in 625/B6 uit de periode 6-11 juni 1888 neemt hij een briefschets naar het schilderij op (JH 1464). Een ander schetsje op hetzelfde blad is naar *Berm van een hoofdweg* (F 567 JH 1419), dat waarschijnlijk de tweede door Van Gogh genoemde studie van een berm is.

27 Deze bloemen bloeien in Zuid-Frankrijk in de maanden april-mei. Zie *La nature méditerranéenne en France. Les milieux, la flore, la faune*, Lausanne/Parijs 1997, p. 118.

28 Brief van 9 april 1888: '[je] voudrais faire des dessins dans le genre des crepons Japonais.' Ook in Parijs was de invloed van Japanse prenten op zijn tekeningen zichtbaar, met name wat betreft compositie en kleurgebruik in waterverftekeningen uit de zomer van 1887. Zie Tekeningen 3, cats. 317-320.

29 Zie Otterlo 1990, p. 218.

30 Bijvoorbeeld de serie *Honderd gezichten op beroemde plaatsen* in Edo van Utagawa Hiroshige (1797-1858) waaruit Van Gogh diverse exemplaren bezat.

31 Zie Van der Wolk 1980, p. 219.

32 Brief van 28 mei 1888: 'comme les albums de dessins originaux japonais.'

33 De andere drie zijn F 1418 JH 1431, cat. 335 en F 1470 JH 1377.

327
Veld met boerderijen
Begin april 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, op velijn papier
Sporen van hulplijnen
25,7 x 34,7 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 421 V/1962
F 1474 JH 1407

Brief
604/480

HERKOMST
April 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Van Meurs 1910, nr. 21; Lettres 1911, pl. lxvi; De la Faille 1928, vol. 3, p. 144, vol. 4, pl. clxiv; Novotny 1953, p. 35; De la Faille 1970, pp. 513, 664; Hulsker 1974, p. 27; Hulsker 1977, pp. 316, 319; Van der Wolk 1980, p. 219; New York 1984, pp. 42, 55, 57, 59 nr. 17, 60, 64, 73, 99, 143; Amsterdam 1987, p. 451 nr. 2.499; Feilchenfeldt 1988, p. 134; Arles 1989, pp. 28, 29 nr. 9; Otterlo 1990, pp. 218, 219, 241 nr. 166; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 144, 384, vol. 2, pl. clxiv; Heenk 1995, p. 165; Hulsker 1996, pp. 316, 319; Amsterdam/New York 2005, pp. 148, 149.

TENTOONSTELLINGEN
1896-97 Parijs, zonder cat. [niet te koop]?; 1902 Parijs, geen cat. bekend [Ffr. 300]?; 1905 Amsterdam I, nr. 410? [*f*175]; 1906 Berlijn, nr. 75 (DM 450); 1923 Utrecht, nr. 36; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1923-24 Londen, nr. 7? [*f*1.000]; 1924 Bazel, nr. 86? [*f*1.800]; 1924 Zürich, nr. 86? (Sfr. 4.300); 1924 Stuttgart, nr. 9? [*f*1.800]; 1925 Parijs, zonder nr. [*f*1.800]?; 1925 Den Haag, zonder cat.?; 1927-28 Berlijn, nr. 70; 1928 Wenen & Hannover, nr. 70; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 70; 1929 Amsterdam, nr. 62; 1929-30 Rotterdam, nr. 46; 1930 Laren, nr. 36; 1931 Amsterdam, nr. 193; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 80; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 60; 1946 Kopenhagen, nr. 64; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 88; 1947 Parijs, nr. 89; 1947 Genève, nr. 89; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 151; 1952-53 Parijs, nr. 159; 1954-55 Bern, nr. 142; 1955 Antwerpen, nr. 285; 1955 Amsterdam, nr. 180; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 118; 1956 Haarlem, nr. 63; 1957-58 Stockholm, nr. 68, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 132; 1959 Aix-en-Provence, nr. 32; 1960 Enschede, nr. 47; 1961 Arles, nr. 17; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 86; 1967 Wolfsburg, nr. 106; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 53; 1968 Luik, nr. 53; 1968-69 Londen, nr. 113; 1969 Humlebæk, nr. 29; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 90 & Columbus, nr. 22; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 90; 1971-72 Parijs, nr. 181; 1975 Malmö, nr. 75; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 75; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 69; 1977 Parijs, zonder nr.; 1984 New York, nr. 17; 1989 Arles, nr. 9; 1990 Otterlo, nr. 166.

328
Boerderij in het koren
Begin april 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, op velijn papier
Sporen van hulplijnen
25,8 x 34,9 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 436 V/1962
F 1415 JH 1408

Brieven
604/480, 611/487, 617/492

HERKOMST
April 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 128, vol. 4, pl. cxlviii; Novotny 1953, p. 35; Londen 1968-69, p. 79 nr. 109; De la Faille 1970, pp. 496, 662; Hulsker 1977, pp. 316, 318, 319; New York 1984, pp. 42, 55, 57, 58 nr. 16, 60, 69, 73, 74, 99, 143; Amsterdam 1987, p. 451 nr. 2.500; Rome 1988, nr. 82; Arles 1989, pp. 32, 33 nr. 11; Otterlo 1990, pp. 219, 242 nr. 167; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 128, 367, vol. 2, pl. cxlviii; Heenk 1995, p. 178; Hulsker 1996, pp. 316, 319; Amsterdam/New York 2005, pp. 148, 149.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam II, nr. 473 [*f*175]; 1914-15 Amsterdam, nr. 166; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923-24 Londen, nr. 8? [*f*1.000]; 1924 Bazel, nr. 87? [*f*1.800]; 1924 Zürich, nr. 87? (Sfr. 4.300); 1924 Stuttgart, nr. 10? [*f*1.800]; 1925 Parijs, zonder nr. [*f*1.800]?; 1925 Den Haag, zonder cat.?; 1927-28 Berlijn, nr. 71; 1928 Wenen & Hannover, nr. 71; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 71; 1929 Amsterdam, nr. 49; 1929-30 Rotterdam, nr. 35; 1930 Laren, nr. 41; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 32, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 195; 1932 Manchester, nr. 67; 1947 Rotterdam, nr. 76; 1947-48 Alkmaar, nr. 58; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 248; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 73; 1953 Den Haag, nr. 100; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 120; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 117; 1957 Nijmegen, nr. 50; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 64; 1958 Bergen, nr. 65; 1961 Scarborough, zonder cat.; 1966 Parijs & Albi, nr. 43; 1967 Lille & Zürich, nr. 45; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 42; 1968 Luik, nr. 42; 1968-69 Londen, nr. 109; 1969 Humlebæk, nr. 20; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 89 & Columbus, nr. 21; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 89; 1971-72 Parijs, nr. 170; 1975 Malmö, nr. 67; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 67; 1977 Parijs, zonder nr.; 1984 New York, nr. 16; 1988 Rome, nr. 82; 1989 Arles, nr. 11; 1990 Otterlo, nr. 167.

329
Park met vijver voor het Gele Huis

Eind april 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, op geel velijn papier
32,0 x 50,1 cm
Niet gesigneerd
Annotatie op versozijde door Arnold Koning: als je morgen ochtend om 5 uur wakker mocht zijn roep mij dan even s.v.p.

Inv. d 193 V/1962
F 1513 JH 1412

Brief
604/480

'ik [heb] je onlangs een rol kleine pentekeningen gestuurd, een twaalftal geloof ik. [...] Er is een haastige schets bij op geel papier, een grasperk op het plein dat zich aan de ingang van de stad bevindt, en op de achtergrond een gebouw, ongeveer zo. [*afb. 329a*] Welnu, vandaag heb ik de rechtervleugel van dit bouwwerk gehuurd, die 4 kamers bevat, of liever gezegd, twee met twee zijkamertjes. [...] Ik zal er voor jou stellig een nieuwe tekening van maken, beter dan de eerste schets' [604/480].[1]

Met deze opmerkingen in een brief van 1 mei 1888 meldde Van Gogh de zending van de eerste reeks kleine rietpentekeningen en bracht hij het Gele Huis aan Place Lamartine voor het eerst bij Theo ter sprake. Dankzij de beschrijving van de voorstelling en de duiding van de kleur van het papier is er geen twijfel dat de beschreven schets de tekening *Park met vijver voor het Gele Huis* is. Het werk is als enige van de bewaard gebleven tekeningen uit Arles gemaakt op vrij dun, lichtgeel velijnpapier.[2]

Dat het relatief lang duurde, tot 1946, voordat de tekening voor het eerst aan dit citaat werd gekoppeld, kan worden verklaard door de manier waarop Van Gogh het Gele Huis hier tekende.[3] Hij gaf het gebouw, dat uit twee huizen bestond, weer als twee losse panden, met ruimte ertussen, terwijl in werkelijkheid de voorgevels met elkaar verbonden waren door een lager middenstuk.[4] In de tekening lijken de huizen twee zijvleugels te zijn van het hoge pand erachter. Ook in het schetsje dat hij in de brief opnam, tekende hij het huis op deze manier (zie *afb. 329a*). In de waterverftekening uit oktober 1888 (*cat. 349*) wist hij de gevel van het gebouw wel goed te treffen.

De publicatie uit 1946, een Zweedse tentoonstellingscatalogus, ontging lange tijd andere auteurs. Men bleef het blad ruim dateren ('periode Arles') en gaf het algemene titels als *Tuin met vijver, Perk met bomen* of *Tuin in de Provence*.[5] De koppeling aan de brieftekst werd in 1955 door Douglas Cooper nogmaals gepubliceerd – nu in een boek over tekeningen en aquarellen van Van Gogh – wederom zonder directe navolging.[6] Bowness vermeldde in zijn catalogus in 1968 dat in de achtergrond van deze tekening het Gele Huis is weergegeven, maar hij verbond de tekening aan een brief van eind september.[7] Daarin beschreef Van Gogh werken die hij in het park voor het Gele Huis maakte. Bowness' foutieve datering en zijn juiste identificatie van het Gele Huis werd in de 1970-editie van De la Failles oeuvrecatalogus overgenomen. In de jaren daarna verbonden Roskill, Millard en Hulsker de tekening weer aan de juiste brief en vanaf dat moment is de tekening doorgaans gedateerd op eind april.[8]

1 'Pourtant je viens de t'envoyer un rouleau de petits dessins à la plume, une douzaine je crois. [...] Tu y trouveras un croquis hatif sur papier jaune, une pelouse dans le square qui se trouve à l'entrée de la ville. Et au fond une batisse à peu près comme ceci. [briefschets] Eh bien – j'ai aujourd'hui loué l'aile droite de cette construction qui contient 4 pieces ou plutôt deux avec deux cabinets. [...] Je t'en ferai surement un nouveau dessin, mieux que le premier croquis.' Zie voor een uitgebreidere weergave van dit citaat de inleiding, p. 17. Zie voor het gebruik van de term 'croquis' cat. 326, noot 11.

2 Het papier is geen tekenpapier en was waarschijnlijk gewoon voorhanden.

3 Zie Stockholm/Gotenburg/Malmö 1946, nr. 49. Met dank aan Jan Gorm Madsen voor de vertaling uit het Zweeds.

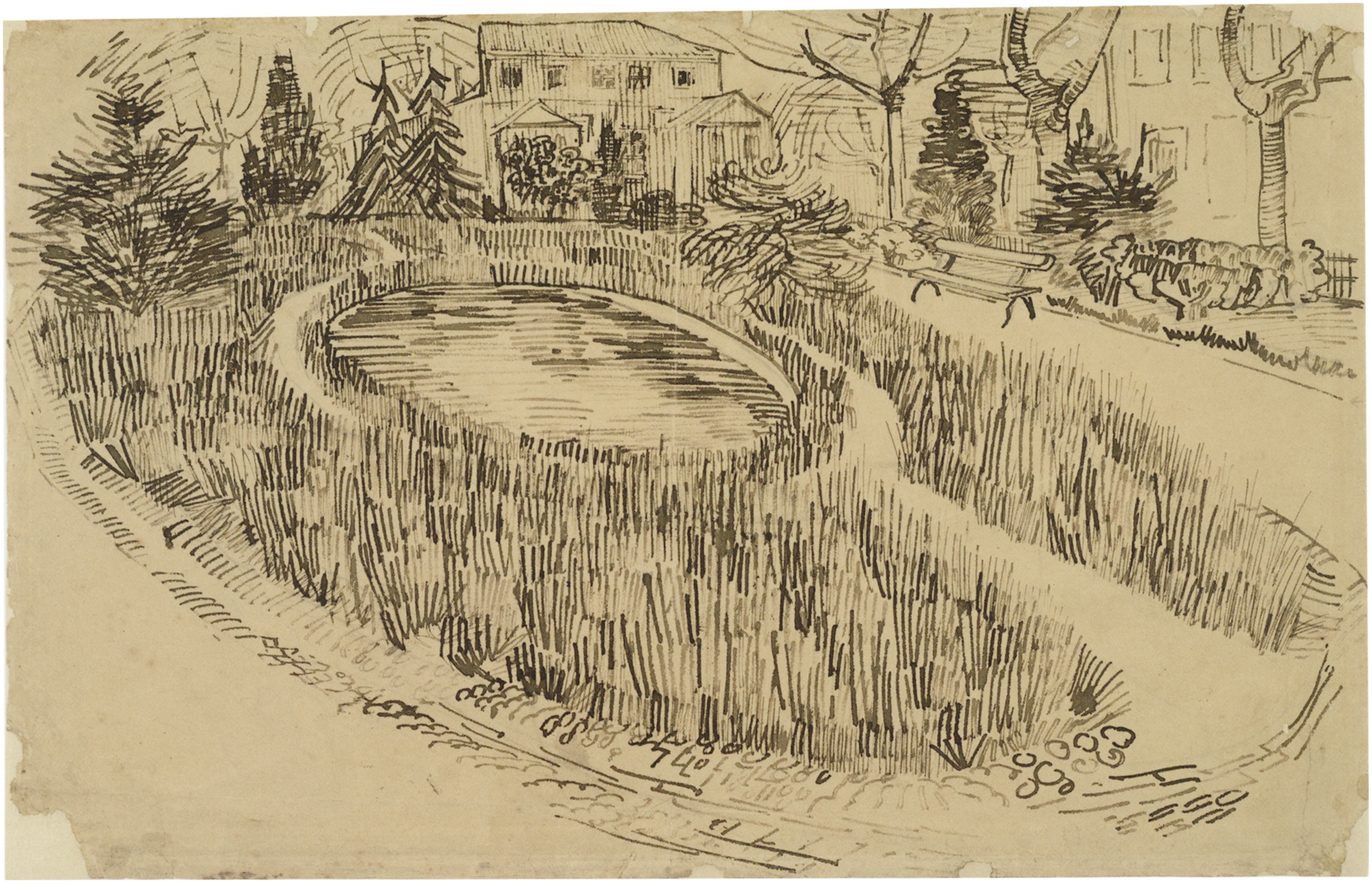
4 In dit middengedeelte bevond zich het trappenhuis dat toegang gaf tot het huis.

5 Uitzonderingen op deze algemene datering in Arles zijn Lettres 1911 (bijschrift bij pl. LXXIX) en Berlijn 1927-28, nr. 97 waarin de tekening tot het werk uit Auvers wordt gerekend en aangezien voor de tuin van Daubigny.

6 Cooper 1955 I, p. 70. Een mogelijke verklaring voor het onopgemerkt blijven van Coopers 'vondst' is het feit dat deze is opgenomen in de beschrijving van een ander werk, de waterverftekening van het Gele Huis (cat. 349).

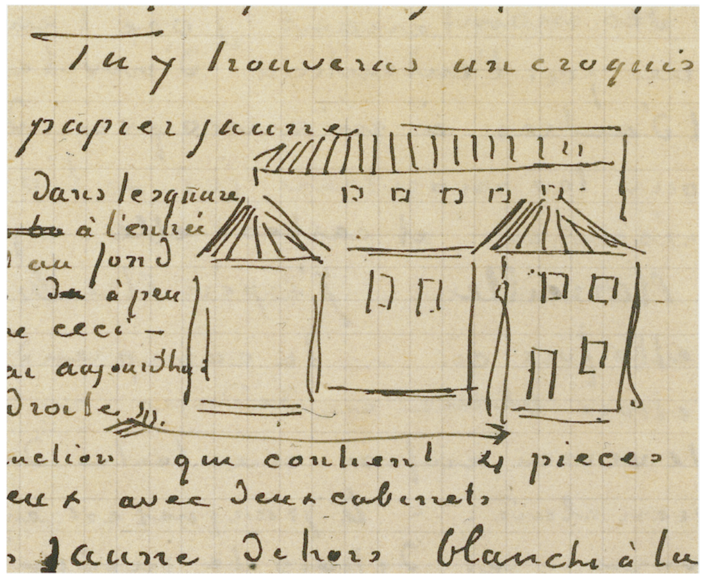
7 Zie Londen 1968-69, nr. 134; de brief is 692/541 van ca. 27 september 1888.

8 Zie Roskill 1971, p. 166; Millard 1974, p. 158; Hulsker 1974, pp. 30-32. De enige uitzonderingen hierop zijn Malmö 1975, nr. 77 en Stockholm/Oslo 1976 (nr. 77) waarin als datering september wordt aangehouden, en Arles 1989, nr. 22 waaraan Pickvance als auteur meewerkte. In de laatste staat als datering: 'voor eind mei 1888'.



329 Park met vijver voor het Gele Huis

329a Schets in brief aan Theo van 1 mei 1888 (604/480). Amsterdam, Van Gogh Museum.



Op Place Lamartine waren rond 1872 drie kleine parken of openbare tuinen aangelegd, elk met een eigen karakter (*afb. 329b*).[9] Direct voor het Gele Huis dat aan de noordzijde van het plein stond, bevond zich het trapeziumvormige grasperk met vijver dat in deze tekening is weergegeven. Ten westen hiervan, grenzend aan de oostelijke Rhônekade, lag het grootste park met paden tussen de bomen. Aan de zuidoostkant van het plein lag een langgerekt park langs de restanten van de oude stadsmuur. Hier stonden volgens Van Gogh geen bloeiende struiken maar platanen, dennen en treurbomen.[10] Waarschijnlijk is de tekening *Park met struik* (*cat. 330*) in dat laatste park gemaakt.[11]

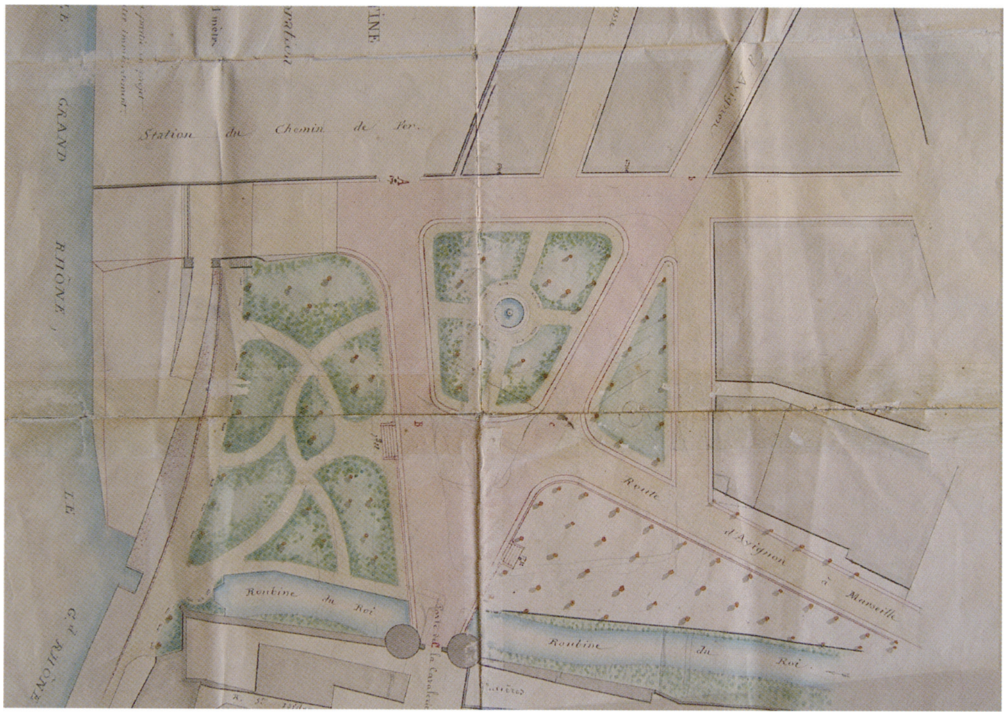
Het grootste gedeelte van de tekening wordt in beslag genomen door het grasperk met de ovale vijver.[12] Links in het perk en erachter staan vier groenblijvende bomen: waarschijnlijk twee taxussen en rechts daarvan twee blauwe sparren. Van het hoofdpad naar de waterpartij loopt een smal paadje. Via dit paadje kon men om de vijver lopen of doorsteken naar de andere kant van het grasperk. Het hoofdpad, waarop rechts een bankje staat, loopt om het perk heen. Tussen dit wandelpad en het gras is een goot zichtbaar. Achter het bankje is nog een strook met struiken, die samen met het hekje dat daar weer achter loopt de rand van het plantsoen vormde. De drie hoge bomen rechtsboven in de voorstelling zijn platanen en staan op het trottoir dat het parkje omzoomde (*afb. 349f*). Door de in de Provence gangbare snoeiwijze dragen deze

9 Beissier 1889, p. 136 noemt 1872 als het jaar van aanleg. Uit documenten in de Archives Communales van Arles blijkt dat op 28 augustus 1871 opdracht werd gegeven tot de onmiddellijke start van de werkzaamheden. De plattegrond van een van de parken (*afb. 329c*) is gedateerd op 25 november 1873 en ook de lijst met namen van alle op Place Lamartine geplante bomen en struiken draagt het jaartal 1873. Deze documenten worden bewaard onder nr. O 31, 1O2c.

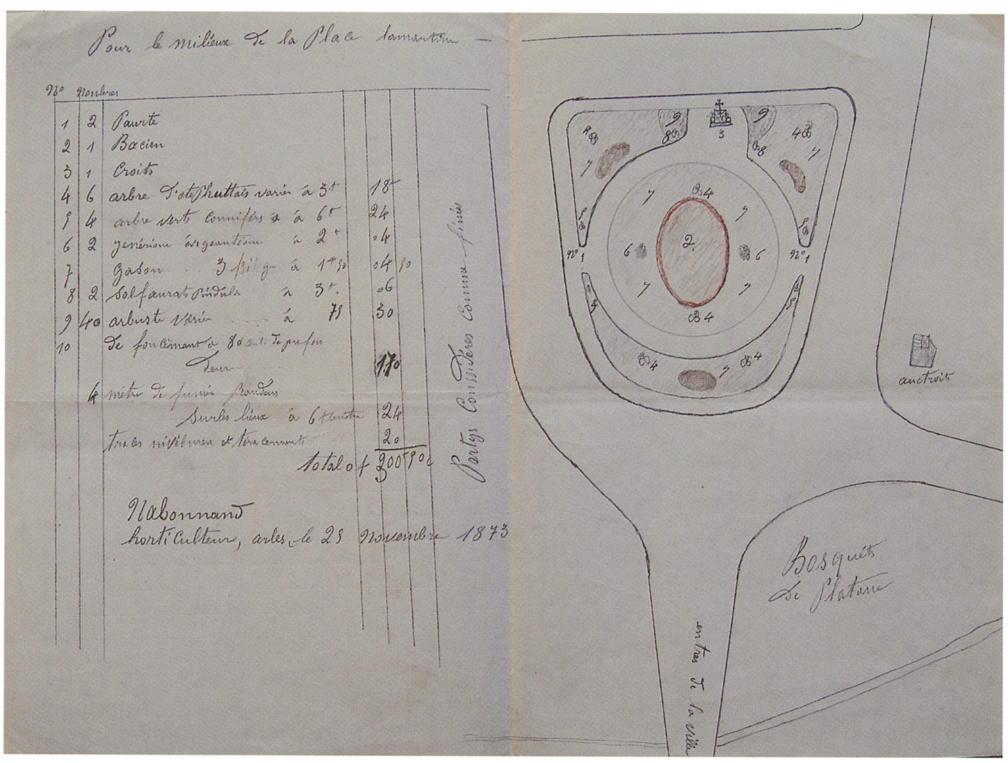
10 Zie brief 687/539 van 18 september 1888: 'Het is een stadspark waar ik zit, vlak bij de straat met de lichtekooien en Mourier bij voorbeeld kwam daar nauwelijks, terwijl we toch bijna dagelijks in deze parken een wandelingetje maakten, maar dan aan de andere kant (er zijn er 3). Maar je begrijpt dat juist daardoor de plek iets van Boccaccio krijgt. Deze kant van het park is trouwens om dezelfde redenen van zeden of moraal verstoken van bloeiende struiken, zoals de oleander. Hier zijn het gewone platanen, dennen in strakke struiken, een treurboom en groen gras. Maar het is van een intimiteit.' ('C'est un jardin public où je suis, tout près de la rue des bonnes petites femmes, et Mouries par exemple n'y entrait guere lorsque pourtant presque journellement nous nous promenions dans ces jardins mais de l'autre côté (il y en a 3). Mais tu comprends que juste cela donne un je ne sais quoi de Boccace à l'endroit. Ce côté-là du jardin est d'ailleurs pour la même raison de chastete ou de morale, degarni d'arbustes en fleur tel que le laurier rose. C'est des platanes communs, des sapins en buissons raides, un arbre pleureur et de l'herbe verte. Mais c'est d'une intimité.')

11 Zie ook New York 1984, nr. 23.

12 Op een ontwerptekening uit 1865 was de vijver rond (zie afb. 329b). Later is dit veranderd in een ovale vorm (afb. 329c).

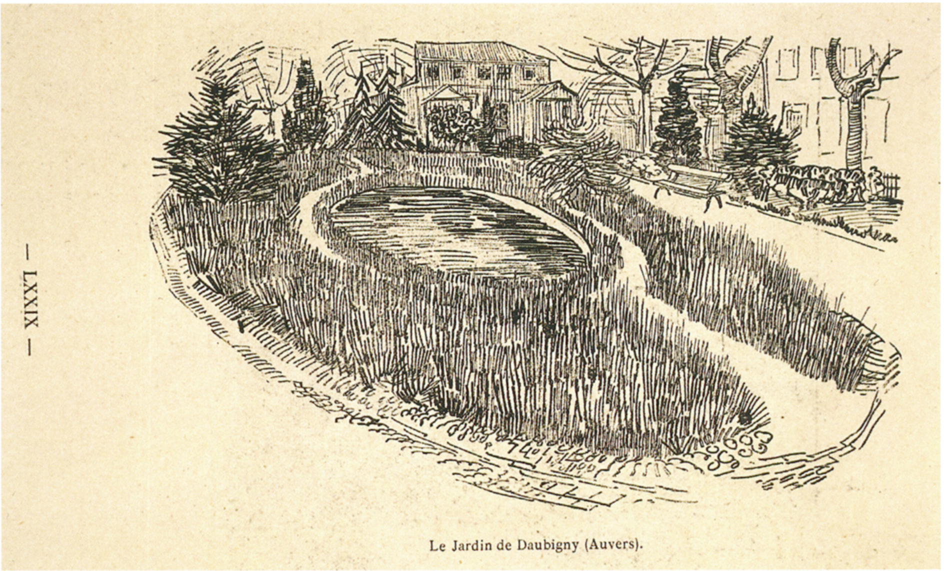


329b Plan voor de inrichting van Place Lamartine, 1865. Arles, Archives Communales.



329c Plattegrond van Place Lamartine, 1873. Arles, Archives Communales.

329d Reproductie van cat. 329. Uit: Lettres 1911, pl. LXXIX.



bomen veelal hun blad alleen in de kruin (zie ook *cat. 349*). Dit verklaart het kale uiterlijk van de bomen in de tekening, dat niet lijkt te passen bij een datering eind april. Het summier aangeduide gebouw rechts was de gendarmerie.[13]

De indeling van het plantsoen komt in grote lijnen overeen met een handgetekende plattegrond uit 1873, het jaar waarin dit deel van Place Lamartine werd ingericht (*afb. 329c*).[14] De toegang tussen twee coniferen door, rechts in de plattegrond, wordt in Van Goghs tekening door het bankje aan het zicht onttrokken. In de tekening is bovenin geen kruisbeeld te zien terwijl het paadje in het gras rondom de vijver in de plattegrond niet aanwezig is. Ook zijn niet alle op de plattegrond aangeduide bomen in de tekening terug te vinden. Of dit wijst op eigenzinnigheid van Van Gogh of op een aanpassing van de plannen voor het park, valt niet meer te achterhalen.

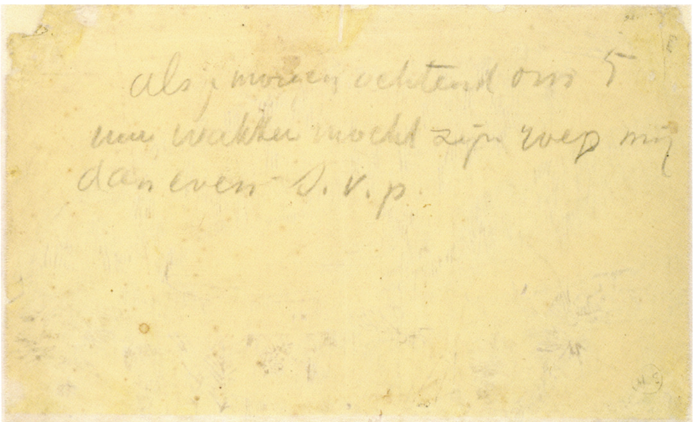
Van Gogh maakte zoals gewoonlijk eerst een opzet in potlood. Daaroverheen werkte hij afwisselend met een fijne pen en een iets bredere rietpen in bruine inkt, die thans behoorlijk aan kracht heeft ingeboet. Op een reproductie uit 1911 (*afb. 329d*) zijn de nu lichtbruine lijnen veel donkerder, waardoor bijvoorbeeld het grasperk daar veel voller lijkt. Ook de dun aangebrachte lijnen, zoals in de ramen van de gendarmerie, zijn op de reproductie nog duidelijk zichtbaar. Het blad is door de jaren heen behoorlijk beschadigd geraakt: alle hoeken ontbreken, de randen vertonen lacunes en scheuren en het papier heeft op diverse plekken vouwen.[15] De meest opvallende zijn een diagonaal van linksonder naar rechtsmidden en een verticaal die door het midden loopt. De inkt op deze vouwen is gedeeltelijk afgesleten.

Op de achterzijde van het blad staat in zwart krijt vrij groot, in het Nederlands, geschreven: 'als je morgen ochtend om 5 uur wakker mocht zijn roep mij dan even s.v.p.' (*afb. 329e*). In De la Failles oeuvrecatalogus uit 1970 staat dat Van Gogh dit schreef voordat hij het blad voor een tekening gebruikte. Het handschrift komt echter niet met dat van hem overeen. Heenk suggereerde dat het een bericht van Theo aan Arnold

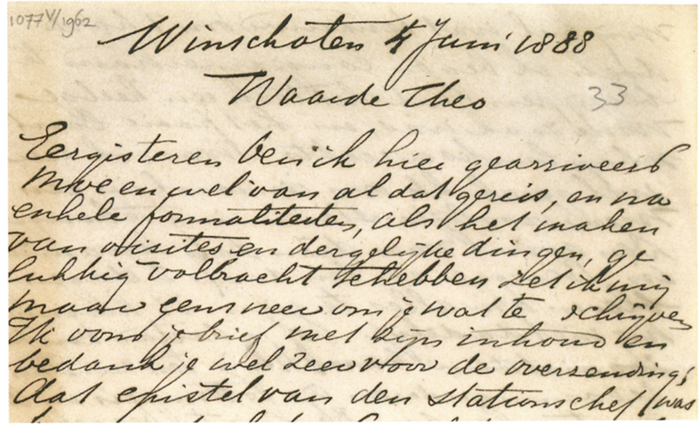
13 Zie Pickvance in Arles 1989, nr. 22. In de jaren zestig is dit gebouw afgebroken om er een supermarkt neer te kunnen zetten.

14 *Pour le milieux de la Place Lamartine*, plattegrond getekend door tuinbouwkundige en stadshovenier Nabonnand, 25 november 1873. Arles, Archives Communales, inv. O 31-1O2c.

15 De reproductie uit 1911 wekt de indruk dat de tekening toen nog niet beschadigd was. Het is echter moeilijk hier iets met zekerheid over te zeggen omdat als gevolg van de reproductietechniek het blad zonder randen is weergegeven. De enige beschadiging waarvan men wel kan concluderen dat hij na 1911 is ontstaan, is die aan de rechterbovenhoek.



329e Verso van cat. 329.



329f Detail uit een brief van Arnold Koning aan Theo van 4 juni 1888. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Koning was.[16] Het handschrift van Theo is echter kleiner en puntiger. Vergelijking van het handschrift met dat van Koning laat zien dat hij het verzoek schreef (*afb. 329f*).[17].

Het is opmerkelijk dat Van Gogh in zijn brief de tekening aanduidde als een haastige schets ('un croquis hatif'). De term *croquis* gebruikte hij namelijk meestal voor briefschetsen, terwijl hij tekeningen over het algemeen *dessins* noemde.[18] Van Gogh verwees ook naar zijn twee kopieën in waterverf van begin april als *croquis* (zie *cat. 326*).[19] Mogelijk doelde hij met deze benaming op de vlotheid waarmee de werken tot stand zijn gekomen.

In het hierboven aangehaalde briefcitaat kondigde Van Gogh aan dat hij zeker nog een nieuwe en betere tekening van het Gele Huis voor Theo zou maken. Pas maanden later, begin oktober, kwam hij deze belofte na. Het huis had hij aanvankelijk alleen als atelier gebruikt.[20] Pas half september, nadat het pand geschilderd, van gas voorzien en ingericht was, nam hij er daadwerkelijk zijn intrek. Aan het eind van die maand maakte hij zijn beroemde schilderij van het huis (*afb. 349e*), en korte tijd later stuurde hij een waterverftekening hiernaar aan Theo op (*cat. 349*).[21]

16 Zie Heenk 1995, p. 176 noot 5. De Nederlandse kunstenaar Arnold Koning verbleef van half maart tot eind mei 1888 bij Theo (zie cat. 325).

17 De brieven die als vergelijkingsmateriaal dienden waren, net als het verzoek op de tekening, gericht aan Theo en dateren van vlak na Konings vertrek bij Theo: b 1077 V/1962 van 4 juni 1888 en b 1078 V/1962 van 24 juni 1888, beide in het Van Gogh Museum.

18 Zie Heenk 1995, p. 162. In noot 1 op diezelfde bladzijde verbindt zij *Park met vijver voor het Gele Huis* ten onrechte aan een 'croquis hâtif' in brief 643/509 van ca. 13 juli 1888. Van Gogh heeft het daar over een van de tekeningen uit de eerste reeks die hij op Montmajour maakt. Op p. 176 wordt het onderhavige parkgezicht wel verbonden aan de vermelding in brief 604/480.

19 Idem, p. 162. Ook de getekende kopieën naar schilderijen die hij in de zomer van 1888 voor Emile Bernard en Theo maakte, duidde hij soms met deze term aan.

20 Het huis moest opgeknapt worden en Van Gogh had te weinig geld om het in te richten. Hij verbleef, na onenigheid over de rekening met de eigenaar van hotel-restaurant Carrel, vanaf 7 mei in Café de la Gare op Place Lamartine 30.

21 Het schilderij wordt beschreven en weergegeven in een briefschets in brief 695/543 van ca. 29 september 1888.

HERKOMST

April 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR

Lettres 1911, pl. LXXIX; De la Faille 1928, vol. 3, p. 153, vol. 4, pl. CLXXIV; Londen 1968-69, p. 92 nr. 134; De la Faille 1970, pp. 524, 552, 666; Roskill 1971, p. 166; Hulsker 1974, pp. 30-32 noot 6; Millard 1974, p. 158; Hulsker 1977, pp. 316, 318, 320; New York 1984, pp. 175, 217; Amsterdam 1987, p. 450 nr. 2.498; Feilchenfeldt 1988, p. 136; Arles 1989, pp. 54, 55 nr. 22; Dorn 1990, pp. 227 noot 10, 377; Otterlo 1990, pp. 218, 219, 246, 247 nr. 172; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 153, 395, vol. 2, pl. CLXXIV; Heenk 1995, pp. 162, 176; Hulsker 1996, p. 320; Chicago/Amsterdam 2001-02, p. 107; Pickvance 2003, p. 16; Amsterdam/New York 2005, p. 149.

TENTOONSTELLINGEN

1905 Amsterdam I, nr. 409 [*f*150]; 1910 Keulen & Frankfurt am Main, zonder cat. [*f*550]; 1914-15 Amsterdam, nr. 160; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1924 Bazel, nr. 94 [*f*2.000]; 1924 Zürich, nr. 94 (Sfr. 4.500); 1924 Stuttgart, nr. 7 [*f*2.000]; 1925 Parijs, zonder nr. [*f*2.000]; 1925 Den Haag, zonder cat.; 1926-27 Londen, nr. 26 [*f*1.500]; 1927-28 Berlijn, nr. 97; 1928 Wenen & Hannover, nr. 97; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 97; 1929 Amsterdam, nr. 70; 1929-30 Rotterdam, nr. 51; 1930 Laren, nr. 26; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 50, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 209; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 95; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 49; 1946 Kopenhagen, nr. 53; 1947 Rotterdam, nr. 89; 1948 Luxemburg, nr. 27; 1951 Amsterdam, nr. 77; 1952 Bazel, nr. 82; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 96; 1953 Den Haag, nr. 118; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 137; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 129; 1954-55 Bern, nr. 148; 1955 Antwerpen, nr. 290; 1955 Amsterdam, nr. 185; 1959 Aix-en-Provence, nr. 34; 1961 Arles, nr. 23; 1963 Humlebæk, nr. 103; 1964 Washington & New York, nr. 103; 1965 Charleroi & Gent, nr. 69; 1966 Parijs & Albi, nr. 59; 1967 Lille & Zürich, nr. 61; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 59; 1968 Luik, nr. 59; 1968-69 Londen, nr. 134; 1971-72 Parijs, nr. 188; 1975 Malmö, nr. 77; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 77; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 74; 1989 Arles, nr. 22; 1990 Otterlo, nr. 172; 2005 Amsterdam & New York, buiten cat. [alleen Amsterdam].

330 Park met struik

Eind april-begin mei 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, op velijn papier
Sporen van hulplijnen
25,8 x 34,6 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 343 V/1962
F 1421 JH 1414

Park met struik is een van de ongeveer zeventien kleine pentekeningen die Van Gogh eind april en begin mei 1888 in twee delen naar Theo in Parijs verzond.[1] Het soort papier waarop het werk gemaakt is, afkomstig uit een schetsboek, komt overeen met de andere kleine pentekeningen uit de periode maart-begin mei. Wat betreft het gebruik van een perspectiefraam, de opzet in potlood en de bedachtzame tekenstijl sluit dit blad aan bij *Veld met boerderijen* (*cat. 327*) en *Boerderij in het koren* (*cat. 328*).[2]

Of dit parkgezicht tot de eerste vier voltooid verklaarde tekeningen behoorde,[3] zoals Ronald Pickvance meende, valt te betwijfelen.[4] De bomen in de achtergrond staan al in het blad, wat aangeeft dat de tekening waarschijnlijk eind april of zelfs begin mei is ontstaan. Mogelijk was het een van de twee tekeningen van het 'plantsoen op het plein' waarover Van Gogh het in zijn brief van 1 mei heeft [604/480].[5] De kale tak in de voorgrond behoort tot een *Sophora Japonica*, een boom die pas later in het voorjaar in blad komt.

Van Gogh begon het parkgezicht met een summiere opzet in potlood, waarmee hij de contouren van de conifeer links en de bolvormige struik rechts op het veld en de twee bomen erachter aangaf. Ook tekende hij met potlood enkele kleine zijtakjes van de grote kale tak die zo prominent bovenin de voorgrond hangt (*afb. 330a*). Vervolgens tekende hij met rietpen in roodbruine inkt de omheining van het park, de kale tak en de lage den links; bij de bolvormige struik beperkte hij zich tot wat lijnen aan de onderkant. Over deze rietpenlijnen werkte hij met een fijne pen in donkere inkt.[6] Volgens Pickvance tekende Van Gogh het parkgezicht direct in pen en voegde hij de grote tak later in zijn atelier toe.[7] Beide beweringen kloppen niet: er is, zoals gezegd, wel degelijk een potloodondertekening en de tak maakte gezien de opzet in potlood en de brede, roodbruine inktlijnen die onder de donkere inkt lopen al in een vroeg stadium deel uit van de voorstelling. Daar komt nog bij dat de fijne inktlijntjes van de bomen in de achtergrond over die van de tak heen zijn getekend. Ook Liesbeth Heenk meende op basis van de twee tinten inkt dat Van Gogh de voorstelling deels ter plekke maakte en in zijn atelier voltooide; de tak zou pas in tweede instantie zijn toegevoegd.[8] Het is echter onwaarschijnlijk dat de donkere inkt pas in het atelier werd toegevoegd. De opzet in potlood en de roodbruine lijnen zouden een te summiere basis hebben gevormd. Het gebruik van de twee pennen is in deze tekening meer in evenwicht dan in *Veld met boerderijen* (*cat. 327*) en *Boerderij in het koren* (*cat. 328*), wat het vermoeden versterkt dat dit blad iets later is gemaakt.

Van Gogh gebruikte in deze afgesloten voorstelling zijn perspectiefraam ter afbakening van de compositie en als steun bij het correct weergeven van de relatieve grootte van de elementen.[9] Er zijn sporen te zien van twee slordig getrokken horizontale en verticale lijnen die samen de binnenkant van het raam vormden. Al deze lijnen lopen schuin ten opzichte van de randen van het papier.[10] Aan de rechter- en onderkant lopen meerdere lijnen dicht bij elkaar. Verder zijn de twee diagonalen, die ook hier

1 Zie voor de identificatie van de eind april en begin mei verzonden pentekeningen de inleiding, p. 5.
2 Zie voor de beschrijvingen van het papier en het perspectiefraam cat. 323 en de inleiding, pp. 4-6, 36-38.
3 Brief 603/479; zie ook cats. 328 en 327.
4 Zie Pickvance in Otterlo 1990, p. 219.
5 'le jardin du square'.
6 Volgens Otterlo 1990, p. 219 zijn de eerste tekeningen van de reeks getekend met veren pen en opgewerkt met rietpen. Deze beschrijving geldt echter niet voor *Park met struik* en evenmin voor cat. 328. Zie ook cats. 327 en 328, noot 10.
7 Pickvance beweert dit voor het eerst in New York 1984, nr. 23 en herhaalt zijn opvattingen in Arles 1989, nr. 18 en Martigny 2000, nr. 46.
8 Zie Heenk 1995, p. 170.
9 Ook in schilderijen uit Parijs lijkt het perspectiefraam deze functie te hebben gehad. Zie Schilderijen 2.
10 Het verloop van ieder lijn is ongeveer 0,5 cm. De afstand van de lijnen tot de randen varieert van ca. 3 tot ca. 5 cm.



330 Park met struik



330a Infraroodopname van cat. 330.

niet precies door de hoeken van het raam lopen, en de horizontale en verticale hulplijn zichtbaar (*afb. 330a*).[11]

Het blad van *Park met struik* zat oorspronkelijk met de rechterrand vast in het schetsboek en werd na het tekenen uit het boek gesneden: de rand heeft de inktlijnen doorsneden. Aan de bovenrand bevinden zich bruine pigmenten die afkomstig zijn van de kleur op snee van het schetsboek. Langs de linkerrand zit wat paarse aniline-inkt, die daar waarschijnlijk door een vieze vinger of het uitschieten van een pen terecht is gekomen.[12]

Het park dat Van Gogh in deze tekening weergaf, was zeer waarschijnlijk een van de drie kleine parken op Place Lamartine, het plein voor het Gele Huis.[13] Het meest in aanmerking komt het langgerekte park aan de zuidoostkant van het plein.[14] In de maanden juli, september en oktober 1888 zou hij er met grote regelmaat schilderen. De bolvormige struik, volgens Van Gogh een ceder of cipres,[15] is een element dat in die schilderijen en de getekende kopieën ernaar regelmatig terugkeert.[16]

De meeste parkgezichten uit september en oktober maakten deel uit van de decoratie van Gauguins kamer in het Gele Huis, waaraan Van Gogh voor de komst van zijn vriend zeer intensief werkte.[17] Vanaf half september 1888 bracht Van Gogh enkele van de doeken in verband met de dichters Dante, Petrarca en Boccaccio waarover hij een artikel had gelezen,[18] en later noemde hij dat ensemble *Park van de Dichter*.[19] Hij wilde in de werken het onveranderlijke karakter van de streek vastleggen: men zou zich van de parken zo kunnen voorstellen dat die oude dichters er rondliepen. Daarbij hoopte Van Gogh dat er op korte termijn een nieuwe 'dichter' in Arles zou zijn: Gauguin.[20]

Door overeenkomsten in de voorstelling met het parkgezicht uit juli (F 428 JH 1499) werd de onderhavige tekening in het verleden ook in die maand gedateerd.[21]

11 Zie cat. 323.
12 Zie voor het gebruik van aniline-inkt door Van Gogh de inleiding, pp. 32, 33.
13 Een totstandkoming in de Jardin publique van Arles, aan de Boulevard des Lices, kan daarentegen niet geheel worden uitgesloten. De voorstelling is daarvoor niet specifiek genoeg en de begroeiing van de twee parken vertoonde veel overeenkomsten. Zo kwam bijvoorbeeld de *Sophora Japonica* in beide parken voor. Zie lijsten van bomen en struiken van beide parken in het archief van Arles onder nr. O 31, 1O2c.
14 Zie cat. 329 voor de verschillen tussen de parkjes en de beschrijving die Van Gogh ervan geeft.
15 Zie bijvoorbeeld de brieven 657/W5, 685/537 en 692/541. Hoewel ceder en cipres in de botanie verschillende plantengeslachten zijn (respectievelijk *Cedrus* en *Cupressus*), wordt het hout van de cipres ook wel aangeduid als cederhout.
16 De parkgezichten waarin een of meerdere bolgeknipte struiken voorkomen zijn de schilderijen F 428 JH 1499 en F 468 JH 1578 en de tekeningen F 1450 JH 1509 en F 1451 JH 1545 (beide kopieën naar F 428 JH 1499), F 1449 JH 1534 (kopie naar een onbekend schilderij) en F 1465 JH 1583 (kopie naar een schilderij dat verloren is gegaan). Ook in de briefschetsen F – JH 1500 en F – JH 1584 komt de struik voor. Hetzelfde type struik komt terug in een tekening van mei 1889 (F 1468 JH 1498).
17 Zie Dorn 1990.
18 Zie brief 687/539 van 18 september 1888.
19 Dit zijn F 468 JH 1578, F 479 JH 1601, F 485 JH 1615 en een werk dat verloren is gegaan. Zie brieven 699/553, 701/545, 703/546, 704/547, 708/552 en 714/556, allemaal geschreven in oktober 1888.
20 Zie brief 699/553a van 3 oktober 1888.
21 Zie Bowness in Londen 1968-69 en De la Faille 1970.

HERKOMST

April/mei 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR

Lettres 1911, pl. LXII; De la Faille 1928, vol. 3, pp. 129, 130, vol. 4, pl. CLI; Meier-Graefe 1928, ill. 27; Londen 1968-69, p. 89 nr. 128; De la Faille 1970, pp. 498, 662; Roskill 1971, pp. 166, 175 noot 183, 177 noot 193, 178 noot 197; Hulsker 1974, p. 27; Millard 1974, pp. 157, 158, 162 noot 8; Chetham 1976, p. 220, ill. 146; Hulsker 1977, pp. 316, 320, 321; New York 1984, pp. 42, 54, 55, 57, 64 nr. 23, 73, 120; Amsterdam 1987, p. 451 nr. 2.502; Feilchenfeldt 1988, p. 131; Arles 1989, pp. 46, 47 nr. 18; Otterlo 1990, pp. 219, 239, 243 nr. 168; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 129, 130, 369, vol. 2, pl. CLI; Heenk 1995, pp. 170, 178; Hulsker 1996, pp. 320, 321; Martigny 2000, pp. 269, 298 nr. 46; Amsterdam/New York 2005, pp. 148, 149, 154, 155 nr. 43.

TENTOONSTELLINGEN

1891 Brussel, nr. 11; 1893 Leiden, zonder cat.; 1897 Groningen, geen cat. bekend; 1905 Amsterdam I, nr. 400 [*f*125]; 1909-10 München, buiten cat., Frankfurt am Main, Dresden & Chemnitz, geen cat. bekend; 1910 Keulen & Frankfurt am Main, zonder cat. [*f*350]; 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 3 [*f*800]; 1914-15 Amsterdam, nr. 158; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1929 Amsterdam, nr. 52; 1929-30 Rotterdam, nr. 37; 1930 Laren, nr. 43; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 35, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 189; 1932 Manchester, nr. 59; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 87; 1947 Parijs, nr. 88; 1947 Genève, nr. 88; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 143; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 92, nr. 93; 1948-49 Den Haag, nr. 251; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1951 Amsterdam, nr. 62; 1953 Zürich, nr. 75; 1953 Zundert, nr. 52; 1953 Hoensbroek, nr. 102; 1955 Antwerpen, nr. 278; 1955 Amsterdam, nr. 173; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 112; 1956 Haarlem, nr. 57; 1957 Nijmegen, nr. 52; 1957-58 Stockholm, nr. 64, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 125; 1960 Enschede, nr. 41; 1961 Arles, nr. 11; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 119; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 119; 1963-64 Amsterdam, nr. 66; 1964 Zundert, nr. 23; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 83; 1967 Wolfsburg, nr. 104; 1968-69 Londen, nr. 128; 1975 Malmö, nr. 68; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 68; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 62; 1984 New York, nr. 23; 1989 Arles, nr. 18; 1990 Otterlo, nr. 168; 2000 Martigny, nr. 46; 2005 Amsterdam & New York, nr. 43.

331
Laan in een park

Eerste week van mei 1888
Blauw krijt en pen in bruine en paarse inkt, op velijn papier
25,7 x 34,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 333

Inv. d 166 V/1962
F 1498v JH 1614

De voorstelling van *Laan in een park* sluit goed aan bij andere te Arles geschilderde en getekende parkgezichten zoals *Laan in het plantsoen* (*afb. 331a*), *Wandelaar met krant in het plantsoen* (F 566 JH 1585) en *Laan met bloeiende kastanjebomen* (*afb. 331b*). Deze drie werken laten een soortgelijk tafereel zien: mensen die wandelen of uitrusten op een bankje aan een parklaan. Vergelijkbare banken als in de onderhavige tekening zijn ook terug te vinden in de getekende parkgezichten *Park met vijver voor het Gele Huis* (*cat. 329*) en *Plantsoen met bankjes* (*afb. 331c*). Op het moment dat Van Gogh *Laan in een park* maakte, stonden de bomen in bloei en scheen de zon: de dame rechts houdt immers een parasol vast en op de grond zijn schaduwen te zien.

Door de schetsmatige stijl van *Laan in een park* is het onmogelijk met zekerheid te bepalen waar de tekening precies is gemaakt, maar het is mede op basis van de voorstelling aannemelijk dat het parkgezicht net als de twee hiervoor genoemde bladen (*cats. 329* en *330*) werd getekend vlakbij het Gele Huis. Begin mei 1888 had Van Gogh aan zijn broer laten weten dat hij het atelier daar vooral zo aantrekkelijk vond omdat dit tegenover een park lag.[1] Zeker is dat hij gedurende de tijd dat hij in het Gele Huis werkte diverse tekeningen en schilderijen in de verschillende delen van dit park heeft vervaardigd.[2]

In het verleden zijn verschillende dateringen aangehouden voor *Laan in een park*. Heenk rekende het blad tot de Parijse periode op basis van de overeenkomst met het velijn papier en het blauwe krijt van Van Goghs tekeningen van muzikanten uit die tijd.[3] Hij zou het schetsboek waarin de tekeningen waren gemaakt, hebben meegenomen naar Arles waar hij *Landschap met hut* (*cat. 333*) op de andere zijde van het parkgezicht tekende. De paarse inkt, waarmee hij de figuren en de banken aan de rechterzijde van de laan accentueerde, zou mogelijk toen pas zijn aangebracht.[4] Bij de beschrijving van de Parijse bladen van Van Gogh in het Van Gogh Museum betwijfelden de auteurs de visie van Heenk en bleven uitgaan van een datering in Arles.[5] Hoewel niet kan worden uitgesloten dat het parkgezicht in Parijs werd gemaakt, slaat de balans ook hier door naar een ontstaan in het Zuiden.

Vermoedelijk heeft Van Gogh zowel zijn schetsboek als het blauwe krijt vanuit Parijs meegenomen naar Zuid-Frankrijk. Nader onderzoek heeft namelijk uitgewezen dat *Laan in een park* en *Landschap met hut* (zie *cat. 333*) niet de enige tekeningen zijn waarvan het papier overeenkomt met dat van de muzikanten uit Parijs. Van Gogh heeft hetzelfde schetsboek tijdens de eerste maanden in Arles nog voor verschillende andere werken gebruikt.[6] *Laan in een park* zat tijdens het maken van de tekening met de linkerrand vast in het schetsboek; de beschadiging aan deze zijde, waarbij een klein gedeelte van het parkgezicht verloren ging, is waarschijnlijk ontstaan toen het vel uit het boek werd gescheurd.[7]

Van Gogh gebruikte blauw krijt zoals gezegd in Parijs, maar ook in Arles komt het voor.[8] Paarse inkt gebruikte hij eveneens in beide plaatsen, maar of dit telkens dezelfde

1 In brief 604/480 van 1 mei 1888 schreef hij Theo dat hij de rechtervleugel van het pand had gehuurd.
2 Voor informatie over de parken op Place Lamartine, zie cats. 330 en 349. Dorn, die erop wees dat cat. 331 mogelijk een 'premier pensée' was voor het in mei 1889 geschilderde *Laan met bloeiende kastanjebomen* (afb. 331b), ging ervan uit dat dit schilderij was ontstaan in het park aan de Boulevard des Lices. Zie Dorn 1990, p. 47. Ook van F 566 JH 1585 werd dit lange tijd gedacht. Pickvance opperde echter in 1984 de mogelijkheid dat dit schilderij was gemaakt in het park op Place Lamartine dat aan de Rhônekade grenst. Zie New York 1984, nr. 108. Zie ook Washington/Londen 1999, nr. 52.
3 Zie Tekeningen 3, cats. 293-297.
4 Zie Heenk 1995, pp. 153, 168 en 270.
5 Zie Tekeningen 3, p. 237 noot 6. In eerdere publicaties werd cat. 331 ook al binnen het te Arles getekende oeuvre gedateerd. De la Faille 1970 en Hulsker 1996 plaatsen het respectievelijk in september en oktober 1888. In de collectiecatalogus van het Van Gogh Museum staat 'zomer 1888' vermeld. (Amsterdam 1987, nr. 2.517).
6 Zie hiervoor de inleiding, p. 5, noot 27.
7 Voordat Van Gogh *Landschap met hut* tekende, draaide hij het blad een kwartslag; de beschadigde en door Van Gogh gevouwen rand zit bij deze voorstelling aan de bovenzijde (zie cat. 333).
8 Bijvoorbeeld in *De zoeaaf* (afb. 341e).



331 Laan in een park







331a *Laan in het plantsoen* (F 472 JH 1598), 1888. Verblijfplaats onbekend.

331b *Laan met bloeiende kastanjebomen* (F 517 JH 1689), 1889. Particuliere collectie.

331c *Plantsoen met bankjes* (F 1487 JH 1410), 1888. Verblijfplaats onbekend.

soort inkt is, zal nader moeten worden onderzocht.[9] De paarse inkt in *Laan in een park* is deels verbleekt en bruin verkleurd.

Op basis van de hierboven besproken overeenkomsten met andere parkgezichten, het papier dat vergelijkbaar is met andere bladen uit de eerste maanden van Arles en de keuze voor paarse inkt wordt de datering van *Laan in een park* gehouden op de eerste week van mei 1888. Hoogstwaarschijnlijk maakte het blad deel uit van de zending tekeningen die Van Gogh op 7 mei aan zijn broer opstuurde.[10]

9 Zie Tekeningen 3, cat. 230 en de inleiding, pp. 32, 33.
10 Zie noot 27 van de inleiding, p. 5.

HERKOMST
Mei 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 150, vol. 4, pl. CLXIX; De la Faille 1970, pp. 521, 665; Hulsker 1977, pp. 368, 371; Amsterdam 1987, p. 454 nr. 2.517; Löb 1988, p. 61 ill. 86; Dorn 1990, p. 300 noot 425; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 150, 390, 391, vol. 2, pl. CLXIX; Heenk 1995, pp. 153, 168, 270; Hulsker 1996, p. 371; Tekeningen 3, p. 237 noot 6.

TENTOONSTELLINGEN
1927-28 Berlijn, nr. 67; 1928 Wenen & Hannover, nr. 67; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 67.

3 mei 1888
Potlood, pen en rietpen in thans roodbruine inkt, op velijn papier
25,8 x 34,7 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 416 V/1962
F 1496 JH 1496

332
Landschap met molens te Fontvieille

Geruime tijd werd deze tekening aangeduid met een algemene, beschrijvende titel, zoals *Molen* of *Landschap met molen*.[1] Bij een tentoonstelling te Rotterdam in 1929 identificeerde men voor het eerst de locatie van de molens en luidde de titel *Molens bij Fontvieille*, refererend aan het kleine dorp ongeveer negen kilometer ten noordoosten van Arles.[2] Vanaf 1947 werd het werk *Landschap met de molen van Daudet* genoemd.[3] Die titel verwijst naar de schrijver Alphonse Daudet (1840-1897), onder meer bekend door zijn novellen *Lettres de mon Moulin*, die hij tussen 1866 en 1869 had geschreven tijdens een verblijf in Fontvieille.[4]

Hoewel de naam van de schrijver onlosmakelijk verbonden is met het dorp en de molens, wordt hier de voorkeur gegeven aan de meer algemene titel *Landschap met molens te Fontvieille*. Er zijn namelijk twee molens in de tekening afgebeeld en geen daarvan was ooit in het bezit van Daudet of werd expliciet door hem beschreven. In totaal stonden – en staan – er in Fontvieille vier molens, vlak bij elkaar. Daudet, die tijdens zijn bezoeken aan het dorp verbleef in het nabijgelegen kasteel Montauban, schijnt zich voor *Lettres de mon Moulin* niet door een van die molens in het bijzonder te hebben laten inspireren. In 1935 werd in *Le Ribet* (*afb. 332a*), de jongste en hoogst op een heuvel gelegen molen van de vier, die het meest rechts in de tekening te zien is, een museum gevestigd ter nagedachtenis van Daudet.[5]

Van Gogh geeft nergens blijk van kennis van *Les lettres de mon Moulin* of van de band tussen Daudet en Fontvieille. Dat is opmerkelijk, want vanaf 1882 noemt hij in zijn brieven in totaal maar liefst elf titels van de schrijver en soms maakt hij toespelingen op diens teksten.[6] Van Goghs visie op de bewoners en het landschap van de Provence werd zelfs in belangrijke mate gekleurd door Daudet, die voor hem samen met Zola, Goncourt en Balzac hoorde bij 'de hele hoge lui in de literatuur' [553/442]. Hij beleefde 'enorm veel plezier' [585/467][7] aan de satirische romans *Tartarin de Tarascon* (1872) en *Tartarin sur les Alpes* (1885), waarin de spot wordt gedreven met de bewoners van het zuiden van Frankrijk.[8]

Zelf is Van Gogh in ieder geval tweemaal in Fontvieille geweest, om er de kunstenaars Eugène Boch (1855-1941) en Dodge McKnight (1860-1950) te bezoeken. Op 3 mei 1888 vond een ontmoeting plaats, maar toen hij er rond 8 juli weer naartoe ging, bleken de twee op reis naar Zwitserland te zijn.[9] Het dorp waar zijn vrienden woonden was volgens Van Gogh '*helemaal Millet*, kleine boeren, verder niets, volstrekt *landelijk* en intiem' [652/514].[10]

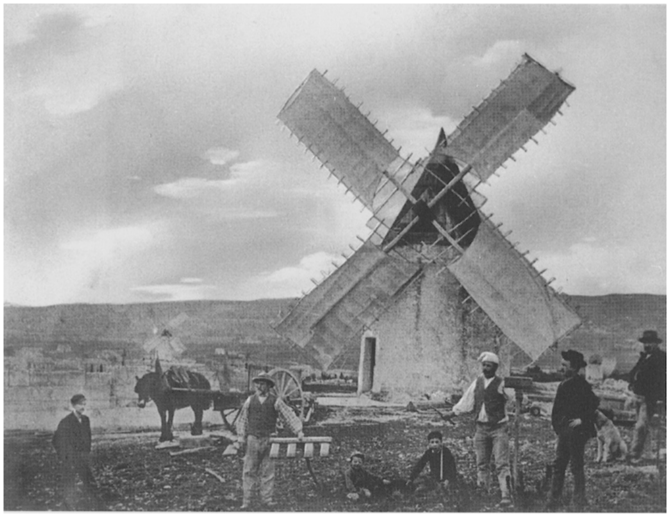
Van Gogh tekende het uitzicht vanaf de heuvel ten westen van *Le Ribet*, waar zich de *Moulin Sourdon* bevond, de oudste van de vier en de enige die ten tijde van Van Gogh al niet meer in gebruik was. In het middenplan is een weg te zien, de Allée des Pins (*afb. 332b*).

De voorstelling kenmerkt zich door de weloverwogen compositie. De open plekken in de voorgrond rechts suggereren de aanwezigheid van rotsen of stenen. De

1 Respectievelijk op bijvoorbeeld de tentoonstelling *Teekeningen van Vincent van Gogh* in het Stedelijk museum De Lakenhal te Leiden in 1893 en in Rotterdam 1896, nr. 60.
2 Zie tent. cat. *Teekeningen en aquarellen door Vincent van Gogh uit het bezit van den heer Ir. V.W. van Gogh te Laren*, Rotterdamsche Kring 1929-30, nr. 48.
3 Zie Rotterdam 1947, nr. 83.
4 De brieven werden voor het eerst in hun geheel uitgegeven in 1869 te Parijs.
5 De keuze viel op de *Moulin Ribet*, ook wel bekend als de *Moulin Saint-Pierre*, omdat deze het meest intact was en het meest overeenkwam met de beschrijving van de molen in Daudets *Lettres de mon Moulin*. Zie voor informatie over de molens te Fontvieille: Honoré Coudière, *Fontvieille. Les moulins et le musée Alphonse Daudet*, Cavaillon 1981, pp. 39-47.
6 In augustus 1877 valt de naam Daudet voor het eerst: zie brief 127/107. In oktober 1882 liet Van Gogh aan Theo weten dat hij een boek van Daudet had gelezen: zie brief 274/237.
7 Brief van 9 maart 1888: 'Je viens de lire Tartarin sur les Alpes qui m'a énormement amusé.'
8 Zie voor Van Gogh en Daudet ook Chicago/Amsterdam 2001-02, pp. 97, 98.
9 Zie brieven 605/481 van 4 mei en 642/506 van 9 of 10 juli 1888.
10 Brief van 29 juli 1888: 'Le village où ils restent est du *vrai Millet*, des petits paysans, rien que cela, absolument *agreste* et intime.' Van Gogh had een enorm ontzag voor de Franse schilder Jean-François Millet (1814-1875), die hij beschouwde als de grote meester van het boerenleven.



332 Landschap met molens te Fontvieille



332a Foto van de Moulin Ribet, ca. 1885. Parijs, collectie Roger Viollet.



332b Foto van de Allée des Pins te Fontvieille, z.j.

Moulin Ribet en het bijgebouw, dat werd gebruikt om tarwe te drogen, zijn de blikvanger van de voorstelling, die voor ongeveer driekwart uit landschap en een kwart uit lucht bestaat. Links ervan is de *Moulin Ramet* te zien.[11] De wieken van de molens domineren de horizon; de luchtpartij is verder ongemoeid gelaten.

Door de aanwezigheid van twee figuren en een (muil)ezel of paardje midden in de voorstelling heeft *Landschap met molens te Fontvieille* iets anekdotisch – het tafereel zou door kunnen gaan voor een illustratie uit *Don Quichotte*. Dit is geheel in overeenstemming met Van Goghs verwijzingen naar het 'Tartarin- en Daumierachtige van dit zo koddige land' [687/539],[12] dat volgens hem 'geen prachtig en schitterend land' was, maar 'allemaal Daumier in het echt' [708/552].[13]

Van Gogh heeft de verschillende vlakken in het landschap telkens op een iets andere wijze ingevuld. Een vergelijkbare aanpak koos hij voor de getekende uitzichten vanaf Montmajour. In haar eenvoud is de tekening *Landschap met molens te Fontvieille* vergelijkbaar met bijvoorbeeld *Gezicht op La Crau* (*afb. 335a*) uit de laatste week van mei 1888. In juli van dat jaar zou Van Gogh een soortgelijke vlakverdeling toepassen in zijn meer gestileerde, ambitieuze landschappen zoals *La Crau gezien vanaf Montmajour* (*cat. 343*) en *Landschap met trein, gezien vanaf Montmajour* (*afb. 342c*).

Gezien de meer volwassen stijl van de tekeningen uit juli en augustus, die sterk contrasteert met de eenvoudige weergave van *Landschap met molens te Fontvieille*, is het opmerkelijk dat deze laatste tot nu toe meestal zomer 1888 is gedateerd.[14] Hier wordt uitgegaan van een ontstaan in mei 1888 omdat de tekening niet alleen stilistisch, maar ook wat betreft techniek meer aansluit bij de vroegere tekeningen.[15] Waarschijnlijk maakte Van Gogh de voorstelling op 3 mei, tijdens zijn eerste bezoek aan Fontvieille, en verzond hij het blad samen met vier andere tekeningen op 7 mei aan Theo.[16]

Zoals gebruikelijk heeft Van Gogh de compositie eerst globaal aangegeven met potlood. Nadat hij eveneens een eerste opzet had gemaakt van de grote molen, tekende hij verder met pen in inkt. Deze heeft nu een vrij lichte, roodbruine tint. Slechts op enkele

11 De vierde, eveneens nog bestaande molen te Fontvieille is de *Moulin Tissot*. Deze ligt ten noordoosten van de *Moulin Ramet*.
12 Brief van 18 september 1888: 'A travers le côté Tartarin et le côté Daumier du pays si drole.'
13 Brief van 13 oktober 1888: 'c'est pas un pays superbe et sublime, ce n'est que du Daumier bien vivant.'
14 Zie De la Faille 1970; Hulsker 1996, p. 332; Amsterdam 1987, nr. 2.513; Roskill 1971, p. 171; Millard 1974, p. 159. Alleen Bowness was van mening dat het werk in april was ontstaan. Zie Londen 1968-69, nr. 117.
15 Mogelijk doelde Van Gogh in brief 606/482 van 4 mei op cat. 332 toen hij schreef: 'ik heb weer een tekening' ('j'ai encore un dessin'). Zie ook Amsterdam/New York 2005, p. 151.
16 Zie brief 607/483 van 7 mei 1888 waarin Van Gogh meldt dat hij twee grote tekeningen en vijf kleine af had. De vijf kleine tekeningen zou hij diezelfde dag nog naar Theo in Brussel opsturen. Zie voor de zending de inleiding (p. 5) en voor Theo's verblijf in de Belgische hoofdstad cats. 327 en 328, noot 7.

plekken, bijvoorbeeld in de meest centraal gelegen molen en in de rij bomen langs de weg, zijn ook donkerbruine lijnen te vinden. Waarschijnlijk werd daar hetzelfde tekenmateriaal dikker aangebracht. Hoewel niet zo intens als in *Landschap met molens te Fontvieille* is de lichte, roodbruine tint ook terug te vinden in andere bladen die Van Gogh de eerste tijd in Arles maakte (zie bijvoorbeeld *cats. 330* en *334*).[17] De speelse lijnen in de bomen tonen overeenkomsten met de wijze waarop Van Gogh de begroeiing heeft weergegeven in de catalogusnummers 324, 328 en 334. Net als de vier genoemde bladen is het papier van *Landschap met molens te Fontvieille* afkomstig uit het schetsboek waartoe meer bladen behoorden.[18] Oorspronkelijk zat het vel met de linkerzijde vast in het boek. Aangezien daar een stukje inkt tot de rand van het papier loopt, kan worden geconcludeerd dat Van Gogh het vel uit het boek heeft gescheurd voordat hij begon te tekenen.

17 Een vergelijkbare roodbruine tint is ook te zien in bijvoorbeeld *Hooibergen* (F 1427 JH 1525) en *Bootjes op zee* (F 1430a JH 1526). Mogelijk gaat het hier om dezelfde inkt.
18 Zie de inleiding, p. 5, noot 27.

HERKOMST
Mei 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Du Quesne-Van Gogh 1911, ill. na p. 32; Meier-Graefe 1921, ill. 68; Hartlaub 1922, ill.; De la Faille 1928, vol. 3, p. 149, vol. 4, pl. CLXVIII; Amsterdam 1958, nrs. 276, 277; Londen 1968-69, p. 80 nr. 111; De la Faille 1970, pp. 520, 521, 665; Hulsker 1977, pp. 336, 341; Amsterdam 1987, p. 453 nr. 2.513; Feilchenfeldt 1988, p. 135; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 149, 390, vol. 2, pl. CLXVIII; Heenk 1995, p. 178; Hulsker 1996, pp. 332, 340, 341; Silverman 2000, p. 60; Amsterdam/New York 2005, p. 151 noot 1.

TENTOONSTELLINGEN
1893 Leiden, zonder cat.; 1896 Rotterdam, nr. 60?; 1897 Groningen, geen cat. bekend; 1905 Amsterdam I, nr. 398 [*f*225]; 1909-10 Berlijn, nr. 203 (niet te koop); 1910 Berlijn, nr. 53 [DM 800]; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 11 (niet te koop); 1914-15 Amsterdam, nr. 149; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1923-24 Londen, nr. 12 [*f*1.200]; 1924 Bazel, nr. 90 [*f*1.800]; 1924 Zürich, nr. 90 [Sfr. 4.300]; 1924 Stuttgart, nr. 8 [*f*1.800]; 1925 Parijs, zonder nr. [*f*1.800]; 1925 Den Haag, zonder cat.; 1927-28 Berlijn, nr. 73; 1928 Wenen & Hannover, nr. 73; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 73; 1929 Amsterdam, nr. 66; 1929-30 Rotterdam, nr. 48; 1930 Laren, nr. 52; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 46, geen cat. bekend; 1947 Rotterdam, nr. 83; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 263; 1953 Zürich, nr. 88; 1955 Antwerpen, nr. 272; 1955 Amsterdam, nr. 167; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 106; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 70; 1958 Bergen, nr. 69; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 135; 1959 Aix-en-Provence, nr. 31; 1960 Enschede, nr. 50; 1961 Arles, nr. 19; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 89; 1967 Wolfsburg, nr. 109; 1968-69 Londen, nr. 111; 1971-72 Parijs, nr. 184; 1972 Bordeaux, nr. 63; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 69; 1975 Malmö, nr. 74; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 74; 1977 Parijs, zonder nr.

333
Landschap met hut

Eerste week van mei 1888
Potlood, pen en rietpen in thans bruine en paarse inkt, op velijn papier
34,8 x 25,7 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 331

Inv. d 166 V/1962
F 1498r JH 1457

Het motief van eenvoudige hutten in de ongerepte natuur is een constante in Van Goghs oeuvre. Al in 1883 vereeuwigde hij in Drenthe dergelijke '*menschen*nesten, die hutten op de hei' [536/425], die getuigden van het eenvoudige leven van de bewoners. Begin oktober 1889 verwoordde hij zijn voorkeur als volgt: 'Wat ik in de architectuur uiteindelijk het meest bewonder, dat is een hut met mossig strodak en zwarte schoorsteen' [811/B20].[1]

Van Gogh tekende *Landschap met hut* op de achterzijde van *Laan in een park* (*cat. 331*). Voordat hij begon met tekenen, vouwde hij de bovenrand van het papier naar achteren om. Op deze rand is dan ook niet getekend. Punaisegaatjes in de bovenhoeken, aan weerszijden van de vouw, wijzen erop dat Van Gogh het blad in deze toestand heeft opgeprikt. De reden waarom hij het papier daar naar achteren omklapte, was een beschadiging die hoogstwaarschijnlijk was ontstaan toen het blad uit het schetsboek werd gescheurd – het parkgezicht aan de achterzijde verloor hierdoor een smal gedeelte van de voorstelling links (zie *cat. 331*).

Bestaat er over het parkgezicht aan de andere kant van het blad enige twijfel of de tekening in Parijs of in Arles is ontstaan, *Landschap met hut* is onmiskenbaar in de omgeving van Arles gemaakt. Van Gogh tekende een karakteristieke Provençaalse hut met rieten dak waarvan de gevel aan een van de korte zijden rond is, naar boven toe versmallend tot een kegelvorm (*afb. 333a*). Deze ronding, die altijd naar het noorden was gericht, moest weerstand bieden aan de mistral, de bijzonder krachtige noorden- tot noordwestenwind.[2] Ook de dicht bij elkaar geplaatste cipressen in de tekening achter de hut boden bescherming tegen de wind, hoogstwaarschijnlijk voor een boerderij die daar rechts achter lag. Van Gogh schreef regelmatig over (zijn gevecht tegen) de 'verduivelde', 'vervloekte' en 'venijnige' mistral, die hem het werken buiten moeilijk maakte.[3] Mogelijk was de hut nog niet voltooid op het moment dat Van Gogh hem tekende: zo te zien zijn de muren en het dak niet witgekalkt, iets wat men deed om het felle zonlicht te reflecteren om zo de koelte te bewaren (*afb. 333b*).[4] Daarnaast lijken er bouwmaterialen tegen het hutje te staan.

De tekening heeft in de loop der tijd verschillende dateringen gekregen binnen de periode van mei tot september 1888. Net als De la Faille opperde Hulsker de mogelijkheid dat Van Gogh de hut had getekend in of in de buurt van Les Saintes-Maries-de-la-Mer (zie *cats. 339* en *340*).[5] De reden daarvoor zocht hij niet zozeer in de stijl en techniek van de tekening, als wel de soort hut. Dit type kwam namelijk veelvuldig voor in de Camargue, het moerassige en zilte gebied tussen Arles en Les Saintes-Maries-de-la-Mer. Van Gogh is door dit natuurgebied getrokken op zijn weg naar de kust en terug, respectievelijk eind mei en begin juni; voor zover bekend is hij hier niet vaker geweest.[6]

Van Gogh heeft in Les Saintes-Maries-de-la-Mer inderdaad vergelijkbare eenvoudige huizen getekend (*cats. 339, 340*), maar het type hut met een grondplan met één

1 Brief van ca. 8 oktober 1889: 'Enfin pour moi, en fait d'architecture, ce que je connais de plus admirable, c'est la chaumière au toit de chaume moussu avec son foyer noirci.'
2 Zie ook cat. 323 noot 2.
3 Zie brieven 663/520 ('diable'), 695/543 ('sacré') en 700/B18 ('méchant').
4 Met dank aan Marie-Hélène Sibille, conservateur du Patrimoine, Musée de la Camargue te Arles. Zie ook: *Cabanes de Camargue. Documents sur l'architecture traditionnelle au début du xxe siècle*, uitgave van het Musée Camarguais, Parc Naturel Régional de Camargue, Arles 1983. Deze publicatie bevat een uittreksel van R. Pepiot, *Cabanes de Camargue*, rapport dactylographié, Musée National des Arts et Traditions Populaires, 1943. Bij de Saintes-Maries-tekeningen die verderop worden besproken, heeft Van Gogh de witgekalkte gedeeltes weergegeven door middel van uitsparing (zie cats. 339 en 340).
5 Zie Hulsker 1996, p. 320. Hij gaat er daar, net als in New York 1984, pp. 83-92, vanuit dat Van Gogh in de laatste week van mei 1888 naar Les Saintes-Maries-de-la-Mer vertrok en er ongeveer een week bleef. Ook in De la Faille 1970 en in Amsterdam 1987, nr. 2.509 wordt het werk geplaatst in juni 1888, echter zonder argumenten. Heenk 1995, p. 162 is van mening dat de tekening begin juni in Saintes-Maries is gemaakt, omdat de uitwerking daarvan grote overeenkomsten zou vertonen met de andere werken uit die tijd. In Londen 1968-69, nr. 117 geeft Bowness de tekening de datering mei-juli 1888. Volgens Millard 1974, p. 160 werd het werk getekend in juli 1888, en Roskill 1971, p. 171 dateert het in augustus van dat jaar. Zie voor meer informatie over Van Goghs verblijf in Saintes-Maries cats. 338-340.
6 Een andere tocht door de Camargue, die Van Gogh samen met een dierenarts zou ondernemen, ging niet door omdat zijn reisgenoot niet op kwam dagen; zie brieven 638/507 en 639/508 van ca. 1 juli en 5 juli 1888.



333 Landschap met hut



333a Foto van een hut, z.j. Avignon, Palais du Roure.



333b Foto van een hut met witgepleisterde muren en daken, z.j. Avignon, Palais du Roure.

ronde zijde was niet aan dat gebied voorbehouden. De mistral waait immers ook buiten de Camargue. Dat Van Gogh een soortgelijk bouwwerk met een ronde zijde ergens anders kon vinden, blijkt bijvoorbeeld uit het in mei getekende *Gezicht op La Crau* (*afb. 335a*) en het in juli vervaardigde *La Crau gezien vanaf Montmajour* (*cat. 343*). Hoewel er in vergelijking met de Camargue minder riet te vinden was in het gebied van La Crau – er werd vaak gebouwd met de daar aanwezige rivierstenen – lijkt er in de daken van de hutten in de twee hiervoor genoemde werken ook riet te zijn gebruikt. Dat *Landschap met hut* eveneens in deze omgeving zal zijn ontstaan, blijkt uit de achtergrond van de tekening: daar is de wat hoger gelegen vlakte van La Crau te zien, net als in de twee hierboven genoemde uitzichten.[7] Hierdoor is een datering in juni, verbonden aan Van Goghs tocht naar Les Saintes-Maries, niet langer aannemelijk. Hier wordt uitgegaan van een ontstaan in het voorjaar, mogelijk in de eerste week van mei.

De compositie van *Landschap met hut* sluit aan bij die van enkele vroege Arles-tekeningen: het veld in de voorgrond neemt een groot deel van de tekening in beslag, net als in enkele landschappen uit april 1888 (*cats. 327* en *328*). Wat Van Gogh met de horizontale lijnen in de voorgrond heeft willen aangeven, is niet helemaal duidelijk. Mogelijk betreft het een plas water. De hut, cipressen, loofbomen en een kleine boerderij bevinden zich vlakbij de hoge horizon.

Wat materiaal en techniek betreft past *Landschap met hut* ook bij werken die Van Gogh al had gemaakt voordat hij op 30 of 31 mei naar de kust vertrok. De voorstelling is getekend op een vel velijn uit het schetsboek waartoe eveneens catalogusnummers 323, 324, 327, 328, 330-332 en 334 behoorden. In tegenstelling tot die bladen is het papier van deze tekening echter niet zo sterk bruin verkleurd. Een vergelijking met het soort papier dat Van Gogh in Saintes-Maries gebruikte, wijst uit dat geen van die werken is gemaakt op een dergelijk schetsboekblad: voor de tekeningen in de kustplaats koos hij een groter formaat en gaf hij in vrijwel alle gevallen de voorkeur aan vergé papier (zie *cats. 338-340*).

De losse toets van het vrijwel geheel direct in inkt opgezette veld in deze tekening – waarin rechts wat inkt is geknoeid – contrasteert met de zorgvuldig en gedetailleerd

7 Met dank aan Aldo Bastié.



333c Detail van cat. 333.

weergegeven achtergrond. Alleen de hut en het gedeelte daarachter hebben een uitgebreide ondertekening in potlood. Nadat Van Gogh had getekend met pen en rietpen in inkt, nam hij het potlood weer ter hand om de rij cipressen te accentueren – een werkwijze die vergelijkbaar is met die van *Landschap met pad en knotwilgen (cat. 323)*.

Ten slotte draagt ook de aanwezigheid van paarse inkt bij aan een datering in de eerste weken van mei. Op het eerste gezicht is de inkt in *Landschap met hut*, net als in de meeste andere tekeningen, niet (meer) goed te zien omdat hij vrijwel geheel bruin verkleurd is, maar enkele lijnen in de voorgrond hebben een paarse schijn en er is naast de hut rechts nog duidelijk wat paars tekenmateriaal aanwezig (*afb. 333c*).

HERKOMST
Mei 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 150, vol. 4, pl. CLXIX; Londen 1968-69, p. 83 nr. 117; De la Faille 1970, pp. 521, 665; Hulsker 1977, pp. 328, 332, 333; Amsterdam 1987, p. 452 nr. 2.509; Parijs/Tokio 1988, p. 218 nr. 325; Hulsker 1989, pp. 328, 332, 333; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 150, 390, vol. 2, pl. CLXIX; Heenk 1995, pp. 153, 162, 168; Hulsker 1996, pp. 322, 331, 491; Tekeningen 3, p. 237 noot 6.

TENTOONSTELLINGEN
1929 Amsterdam, nr. 67; 1930 Laren, nr. 49?; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 47, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 206; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 81; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 67; 1946 Kopenhagen, nr. 71; 1947 Rotterdam, nr. 84; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 264; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 89; 1954-55 Bern, nr. 144; 1955 Antwerpen, nr. 288; 1955 Amsterdam, nr. 183; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 68; 1958 Bergen, nr. 70; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 136; 1959-60 Utrecht, nr. 88; 1960 Enschede, nr. 51; 1961 Arles, nr. 20; 1966 Parijs & Albi, nr. 55; 1967 Lille & Zürich, nr. 57; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 55; 1968 Luik, nr. 55; 1968-69 Londen, nr. 117; 1971-72 Parijs, nr. 185; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 72; 1988 Parijs & Tokio, nr. 325 [alleen Parijs]; 2005 Amsterdam & New York, buiten cat. [alleen Amsterdam].

334
Veld met huizen

Eerste week van mei 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, op velijn papier
25,8 x 34,9 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 345 V/1962
F 1506 JH 1375

Eind oktober 1887 had Van Gogh al de wens uitgesproken om 'naar het zuiden te gaan, waar nog meer kleur is en nog meer zon' [576/W1]. Eenmaal in Arles beschreef hij met regelmaat en vol enthousiasme het landschap, de atmosfeer en de grote stralende zon.[1] Dit alles deed hem denken aan Japan zoals hij dat kende van de Japanse prenten die hem inspireerden.[2] Hij verwerkte het voor de Provence zo karakteristieke motief van de zon in tekeningen en schilderijen.[3]

Veld met huizen toont hoogstwaarschijnlijk een zojuist opgekomen zon. Dit kan worden afgeleid uit de plaatsing van de hoge bomen ten opzichte van het huis links: bomen werden in de Provence doorgaans aan de zuidzijde van huizen geplant zodat zij schaduw konden bieden op het heetst van de dag. Voorzichtigheid is echter geboden, aangezien Van Gogh zich zowel in tekeningen als in schilderijen soms vrijheden veroorloofde met de plaatsing van de zon.[4]

De tekening is gemaakt op een blad dat oorspronkelijk aan de rechterzijde vastzat in een schetsboek dat Van Gogh in Arles vaker gebruikte.[5] Terwijl de luchtpartij in de andere pentekeningen uit dat schetsboek een minder groot deel van het blad in beslag neemt en Van Gogh de lucht daar oningevuld liet, wordt de hoge hemel hier gedomineerd door de zon met haar enorme stralenkrans. De prominente rol van deze schitterende zon roept *Parc à moutons* van Van Goghs grote voorbeeld Jean-François Millet in herinnering, dat Van Gogh kende uit een boek (*afb. 334a*).[6] In *Veld met huizen* plaatste hij met een fijne pen korte strepen haaks op de met de rietpen gezette lange zonnestralen. Zo ontstond het effect van een halo. Op sommige plekken bevatte de pen geen of vrijwel geen inkt meer, zodat daar alleen krassen te zien zijn. Opmerkelijk genoeg houden de korte lijnen niet op bij de horizon, maar lopen ze door in het veld, waar ze haaks staan op de voren.

Toen Van Gogh begin mei 1888 *Rhônekade (afb. 334b)* en eind mei, begin juni een gezicht op Les Saintes-Maries-de-la-Mer (*afb. 339e*) tekende, gaf hij de zon op een vergelijkbare wijze weer, maar dan zonder dat hij de stralenkrans door liet lopen in de voorgrond. Later zou hij in Saint-Rémy een meer gewaagde variant van deze zon tekenen, met zware wolken en lichteffecten (*afb. 334c*). Opmerkelijk is dat zowel die tekening (*Korenveld met zon en wolk* uit de collectie van het Kröller-Müller Museum te Otterlo) als *Veld met huizen* bij de zon witte plekken in het papier vertonen. In *Veld met huizen* zijn dat twee schuine witte strepen links en rechts over de inktlijn waarmee de zon werd getekend; om de zon van *Korenveld met zon en wolk* is een witte cirkel zichtbaar. Het is niet duidelijk hoe de witte delen in de tekening in het Van Gogh Museum tot stand zijn gekomen, noch of zij doelbewust zijn aangebracht.[7]

Van Gogh heeft, voor hij met pen in inkt ging werken, eerst met potlood getekend. De ondertekening beperkt zich tot de meest prominente boerderij en de plaatsing van de horizon. Op de plek van de huizen en van de bomen rechts in de achtergrond tekende hij eerst met een fijne pen dunne verticale lijnen. Deze zijn goed te zien in en onder

1 Zie bijvoorbeeld brief 585/467 van 9 maart 1888.
2 Zie brief 590/B2 van 18 maart 1888.
3 Kōdera 1990, pp. 29-39 heeft het motief van de zon in Van Goghs Zuid-Franse werk een religieuze betekenis. Hier zijn echter geen bewijzen voor.
4 Zie Kōdera 1990, pp. 33-39 en cats. 339 en 340, noot 6.
5 Zie voor het schetsboek en de andere tekeningen daaruit de inleiding, p. 5, noot 27. Het is niet meer te achterhalen of Van Gogh deze tekening heeft gemaakt voor of juist nadat hij het blad uit het schetsboek haalde; de lijnen raken de rand van het papier niet aan deze zijde.
6 Een reproductie van deze tekening is afgebeeld in A. Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Parijs 1881. Van Gogh had dit boek al gelezen in 1882 (zie brief 209/180) en had vanaf augustus 1884 (zie brief 457/R47) een exemplaar in zijn bezit. Zie voor Millet ook cat. 332 noot 10. In juni en november 1888 zou Van Gogh, geïnspireerd door Millet, kleurrijke schilderijen van zaaiers in de zon maken (F 422 JH 1470, afb. 344a en F 450 JH 1627, afb. 344d).
7 Onderzoek met de microscoop geeft voor *Veld met huizen* geen uitsluitsel: er is geen wit tekenmateriaal te zien, en ook zijn er geen sporen die erop wijzen dat Van Gogh een gum zou hebben gebruikt. De witte cirkel om de zon in *Korenveld met zon en wolk* (afb. 334c) bevat zeer kleine witte pigmentbrokjes van dekkende waterverf. Vermoedelijk heeft Van Gogh daarmee accenten aangebracht met een vochtig penseel. Mogelijk is het papier op deze plek niet verkleurd omdat dergelijke accenten het verkleuren tegengaan. Met dank aan Teio Meedendorp.



334 Veld met huizen



334a Reproductie naar J.F. Millet, *Parc à moutons*, 1881. Uit A. Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, manuscrit publié par Paul Mantz, Parijs 1881.

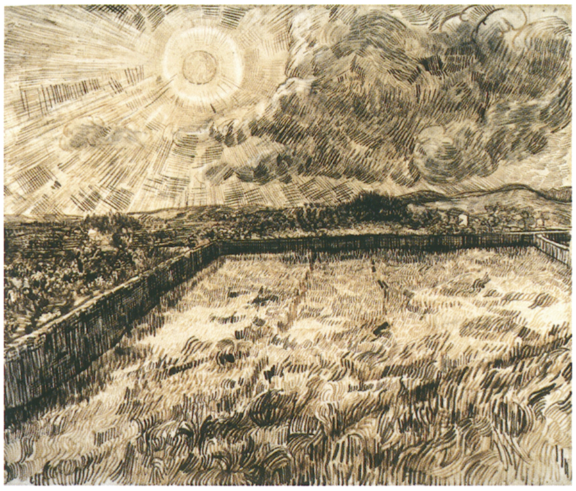


334b *Rhônekade* (F 1472a JH 1497a), 1888. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

de boompartij rechts. Vermoedelijk vond Van Gogh dit lijnenpatroon, waarvan de functie onduidelijk is, niet geslaagd en heeft hij er daarom met wat stevigere pennenstreken overheen getekend. Net als de zon zijn de huizen centraal in de achtergrond direct opgezet met rietpen in inkt.[8] In de zonnestralen zijn wat sporen van zwart krijt te zien; deze zijn waarschijnlijk afkomstig van een andere tekening, die er ooit tegenaan heeft gelegen.

Voor *Veld met huizen* wordt hier als datering de eerste week van mei 1888 aangehouden. Dit is deels gebaseerd op de voorstelling, die wijst op het voorjaar: de bomen hebben al blaadjes. Het papier komt, zoals hierboven werd vermeld, overeen met dat van tekeningen uit de periode maart tot en met mei. Ook de bruine inkt is vergelijkbaar met die van de landschappen uit maart en april (zie *cats. 323, 327* en *328*). De tekenstijl van *Veld met huizen* daarentegen is minder verfijnd en heeft meer weg van de expressievere tekeningen die Van Gogh tijdens de eerste week van juni in Les Saintes-Maries-de-la-Mer zou vervaardigen. Gezien de verschillen in het landschap en in de huizen, alsook in het gebruik van een ander soort en formaat papier, ligt het echter niet voor de hand dat *Veld met huizen* daar werd gemaakt.[9] Mogelijk is het een vroeg voorbeeld van Van Goghs streven naar een meer uitgesproken werkwijze, waarover hij eind mei aan Theo schreef: 'Tekenen, daar is altijd haast bij, en of je dat nu meteen met het penseel doet of met iets anders, de pen bijvoorbeeld, tekenen doe je nooit genoeg. Ik probeer nu het wezenlijke te overdrijven en de bijzaken opzettelijk vaag te houden' [615/490].[10]

8 De inkt is doorgeslagen zodat de voorstelling ook op de versozijde van het blad te zien is.
9 Zie cats. 338-340 voor meer informatie over de in Les Saintes-Maries-de-la-Mer vervaardigde werken. Roskill 1971, p. 169 vermoedt wel dat *Veld met huizen* in deze vissersplaats is getekend. Hij meent in de achtergrond links een boot te zien. Dit lijkt niet aannemelijk. Vermoedelijk gaat het om bomen of (fabrieks)schoorstenen – maar door de schetsmatige tekentrant is het moeilijk hier uitsluitsel over te geven. Diverse auteurs kwamen veelal zonder argumenten tot een andere datering: in Amsterdam 1987, nr. 2.514 wordt de zomer van 1888 vermeld, net als in De la Faille 1970. Heenk 1995, p. 178 houdt de tweede helft van augustus 1888 of vroeg in september aan. Hulsker 1996, p. 308 daarentegen plaatst *Veld met huizen* op basis van gelijkenis in stijl en compositie met cat. 323, F 1500 JH 1373 en F 1517 JH 1374, in maart van dat jaar. Ook Millard 1974, p. 157 gaat ervan uit dat Van Gogh de tekening vroeg in de Arles-periode heeft gemaakt.
10 Brief van 26 mei 1888: 'Ce qui est toujours pressé c'est de dessiner, et que cela soit fait directement à la brosse ou bien à autre chôse comme à la plume, on n'en fait jamais assez. Je cherche maintenant à exagérer l'essentiel, à laisser dans le vague exprès le banal.' Mogelijk maakte cat. 334 deel uit van de zending die Van Gogh op 7 mei aan zijn broer opstuurde. Zie de inleiding, p. 5.



334c *Korenveld met zon en wolk* (SD 1728 JH 1706), 1889. Otterlo, Kröller-Müller Museum.

Herkomst

Mei 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur

Du Quesne-Van Gogh 1911, ill. na p. 48; Bremmer 1924, afl. 4, pp. 30, 31 nr. 31; De la Faille 1928, vol. 3, p. 152, vol. 4, pl. CLXXIII; Meier-Graefe 1928, ill. 26; Londen 1968-69, p. 80 nr. 112; De la Faille 1970, pp. 522, 523, 665; Hulsker 1977, pp. 308, 309, 316; Amsterdam 1987, p. 453 nr. 2.514; Feilchenfeldt 1988, p. 136; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 152, 392, 393, vol. 2, pl. CLXXIII; Heenk 1995, p. 178; Hulsker 1996, pp. 308, 309, 314; Amsterdam/New York 2005, p. 150.

Tentoonstellingen

1893 Leiden, zonder cat.; 1897 Groningen, geen cat. bekend; 1905 Amsterdam I, nr. 373 [*f*125]; 1910 Berlijn, nr. 71 [niet te koop]; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 12 (niet te koop); 1914-15 Amsterdam, nr. 145; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Utrecht, nr. 39; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 75; 1928 Wenen & Hannover, nr. 75; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 75; 1929 Amsterdam, nr. 69; 1929-30 Rotterdam, nr. 50; 1930 Laren, nr. 42?; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 49, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 207; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 82; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 59; 1946 Kopenhagen, nr. 62; 1947 Rotterdam, nr. 86; 1947 Bazel, nr. 159; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 155; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 105, nr. 106; 1948-49 Den Haag, nr. 267; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1951 Amsterdam, nr. 76; 1952 Bazel, nr. 81; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 92; 1953 Den Haag, nr. 115; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 139; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 124; 1954-55 Bern, nr. 146; 1955 Antwerpen, nr. 289; 1955 Amsterdam, nr. 184; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 108; 1957 Nijmegen, nr. 59; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 69; 1958 Bergen, nr. 71; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 138; 1959-60 Utrecht, nr. 87; 1960 Enschede, nr. 53; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 129; 1961 Arles, nr. 22; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 127; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 127; 1963 Humlebæk, nr. 101; 1964 Washington & New York, nr. 101; 1965 Charleroi & Gent, nr. 67; 1966 Parijs & Albi, nr. 57; 1967 Lille & Zürich, nr. 59; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 57; 1968 Luik, nr. 57; 1968-69 Londen, nr. 112; 1969 Humlebæk, nr. 33; 1971-72 Parijs, nr. 186; 1972 Bordeaux, nr. 64.

335-337 Montmajour, eerste reeks

Technische gegevens 335-337 zie pp. 114, 115

Midden in het vlakke land, ongeveer vijf kilometer ten noordoosten van Arles, torent de 43 meter hoge Montmajour boven zijn omgeving uit. Op de oostkant van deze langgerekte, steile kalkrots ligt de ruïne van het klooster van Montmajour.[1] De kloostergebouwen en de romaanse kerk stammen uit de twaalfde en dertiende eeuw, de bloeiperiode van de abdij. In de veertiende eeuw werd aan dit benedictijner klooster een versterkte toren toegevoegd om de monniken te beschermen tegen grote groepen plunderaars die het gebied rondom Arles onveilig maakten. In de zeventiende eeuw namen mauristen het klooster over, een stroming binnen de orde waarvan de monniken strikt volgens de regels van Benedictus leefden. Zij pakten flink aan: ze lieten de moerassen rond Arles droogleggen en bouwden omstreeks 1700 een nieuw klooster naast het oude. Het nieuwe gebouw brandde echter al snel na voltooiing af en in 1786 vond de secularisatie van de abdij plaats. In de daaropvolgende jaren werden de heuvel en de verschillende gebouwen aan diverse eigenaren verkocht. Zo kwamen in 1791 de heuvel en het klooster in handen van een particulier die de restanten van het afgebrande mauristenklooster grotendeels afbrak. Het middeleeuwse klooster bleef gespaard en werd gebruikt als schaapsstal en voor de opslag van hooi. In 1797 verwierf de schilder Jacques Réattu (1760-1833) de versterkte toren. Vanaf 1859 waren het oude deel van het klooster en de toren geheel in handen van de gemeente Arles en toen begon men ook met het restaureren.[2] Het gehele complex kwam in 1981 op de Werelderfgoedlijst van de Unesco.

Toen Van Gogh in Arles verbleef, was Montmajour al ruim honderd jaar niet meer als klooster in gebruik en verkeerden de kerk, het kloostergebouw en de toren in vervallen staat. Het belang van de gebouwen werd wel erkend en men had de restauratie ervan al enigszins ter hand genomen. In contemporaine reisgidsen wordt Montmajour aangeraden als uitstapje vanuit Arles.[3] Behalve de pittoreske ruïnes, die in al deze gidsen beschreven worden, prijst de Baedeker ook het uitzicht van de 26 meter hoge toren aan.[4] Het was een flinke wandeling, maar men kon ook gebruik maken van de nieuwe spoorlijn die Arles met Salon verbond en die vlak langs de noordkant van de heuvel liep.[5] De weg vanuit Arles kwam aan de zuidwestkant van de heuvel uit bij de toegangspoort tot het terrein.[6]

Zo'n tweeënhalve week na zijn aankomst in Arles op 20 februari 1888 bezocht Van Gogh Montmajour voor het eerst. Op 9 maart schreef hij enthousiast aan Theo: 'ik [heb] heel mooie dingen gezien: de ruïne van een abdij op een heuvel, beplant met hulst, dennen en grijze olijf-bomen. Dat zullen we gauw onder handen nemen, hoop ik' [585/467].[7] Dat hij direct van de locatie en het uitzicht onder de indruk was, blijkt ook uit een briefpassage van 15 juli waarin hij zijn vriend Emile Bernard (1868-1941) zijn eerste bezoek beschrijft: 'Luister, de eerste dagen dat ik hier aankwam, heb ik met een bevriende schilder gesproken: "Lijkt me saai om dat te schilderen", zei hij. Ik zei niets, maar ik vond het zo verbazingwekkend dat ik zelfs niet de kracht had om die idioot de huid vol te schelden' [645/B10].[8]

1 De gegevens over de rots, het klooster en zijn geschiedenis zijn afkomstig uit Rouquette/Bastié 2000, met name pp. 1-22.
2 De ruïne van het mauristenklooster werd pas in 1921 verworven.
3 Zie James 1884, p. 225; Baedeker 1889, pp. 213, 214; Beissier 1889, pp. 137-39; Hare 1890, pp. 403-06 en Preston 1890, pp. 323-39.
4 Zie Baedeker 1889, p. 214.
5 Zie Beissier 1889, p. 133 en Baedeker 1889, p. 213. De reiziger legde vanuit Arles zes kilometer per trein af en moest dan nog vier kilometer te voet de heuvel op.
6 James 1884, p. 225 en Preston 1890, p. 334 noemen ook de mogelijkheid om aan de noordoostzijde vanaf de daar gelegen weg het terrein te betreden. Tegenwoordig ligt de entree aan de noordzijde. De oude weg aan de zuidwestkant is niet meer in gebruik.
7 'Mais néamoins j'ai vu de bien belles choses – une ruine d'abbaye sur une colline plantée de houx, de pins, d'oliviers gris. Nous attaquerons cela sous peu j'espère.'
8 'Ecoutez: j'ai parlé les premiers jours de mon arrivée à cet endroit là avec un ami peintre: "Voilà ce qui serait embêtant à faire", dit-il. Moi, je ne dis rien; mais je trouvais cela tellement épatant, que je n'avais pas même la force d'engueuler cet idiot.' De bevriende schilder was waarschijnlijk Christian Vilhelm Mourier-Petersen (zie verderop in de beschrijving).



335 Montmajour



336 Ruïne van Montmajour



337 Heide



335a *Gezicht op La Crau* (F 1419 JH 1430), 1888. Essen, Museum Folkwang.

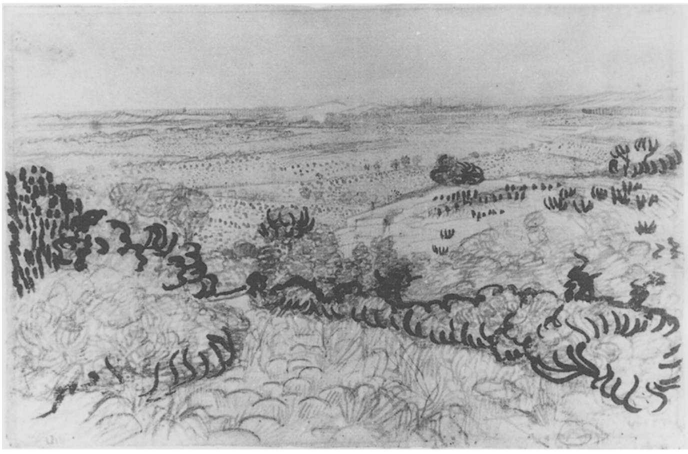


335b *Uitzicht vanaf Montmajour* (F 1418 JH 1431), 1888. New York, Courtesy of Wildenstein & Co., Inc.

Voor zover uit de brieven en uit Van Goghs oeuvre valt op te maken, zou het nog tot eind mei duren voor hij er voor het eerst ging werken. In de tussenliggende periode gaf hij de heuvel en de ruïne slechts een bescheiden plek in de achtergrond van twee kleine pentekeningen.[9] Pas toen Theo hem omstreeks 18 mei vroeg of hij tekeningen wilde inzenden naar de tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub in Amsterdam, achtte Van Gogh blijkbaar de tijd rijp om Montmajour 'onder handen' te nemen.[10] Theo had enkele dagen eerder een brief van de Nederlandse kunstenaar Jan Veth (1864-1925) ontvangen waarin deze hem verzocht werk beschikbaar te stellen voor de genoemde tentoonstelling.[11] Van Gogh antwoordde zijn broer dat hij zijn uiterste best zou doen om nieuwe tekeningen te sturen.[12] Aangezien de tentoonstelling op 1 juni begon, ging hij waarschijnlijk direct aan de slag.

Op 26 mei, zo'n zes dagen na de ontvangst van het verzoek, meldde Van Gogh de verzending van de tekeningen aan Theo:[13] 'Vandaag heb ik je nog een paar tekeningen gestuurd en ik doe er nog twee andere bij. Het zijn gezichten vanaf een rotsachtige heuvel vanwaar je de *Crau* (een streek waar een zeer goede wijn vandaan komt), de stad Arles en Fontvieille kunt zien. De tegenstelling tussen de woeste & romantische voorgrond en de verre, wijde en rustige perspectieven in horizontale lijnen die vervagen tot aan de keten van Alpines – zo beroemd door de heldhaftige beklimmingen van Tartarin P.C.A. en de Club Alpin – die tegenstelling is erg schilderachtig. De twee tekeningen die ik er nu achteraf bij doe, geven je een indruk van de ruïne die boven op de rotsen troont' [615/490].[14] De twee laatstgenoemde bladen (*cats. 335* en *336*) zijn de enige

9 F 1518 JH 1493 en F 1518a JH 1495.
10 De tentoonstelling werd vanaf 1 juni 1888 in Arti et Amicitiae te Amsterdam gehouden.
11 Veth was bestuurslid van de Nederlandsche Etsclub. De brief, waarin trouwens niet wordt gerefereerd aan het werk van Van Gogh, bevindt zich in het Van Gogh Museum, inv. b 3573 V/1962. Zie ook de inleiding, p. 6.
12 Zie brief 613/489, van ca. 20 mei 1888.
13 Vreemd genoeg noemt Van Gogh het werken op Montmajour niet in een brief van ca. 22 mei aan Emile Bernard (614/B5), de enige brief die geschreven is tussen de toezegging aan Theo en het verzenden van de tekeningen. Hij gaat in de brief wel vrij uitgebreid in op schilderijen die hij in de weken daarvoor heeft gemaakt.
14 'Aujourd'hui je t'ai envoyé encore quelques dessins et j'y ajoute encore deux autres. Ce sont des vues prises sur une colline rocheuse d'où l'on aperçoit le côté de la *Crau* (un pays d'où vient un très-bon vin), la ville d'Arles et le côté de Fontvieilles. L'opposition de l'avant plan sauvage & romantique – et les perspectives lointaines larges et tranquilles à lignes horizontales se degradant jusqu'à la chaine des Alpines – si célèbres par les hauts faits d'escalades de Tartarin P.C.A. et du club Alpin. Cette opposition est très pittoresque. Les deux dessins que j'y ajoute après coup maintenant te donneront une idée de la ruine qui couronne les rochers.' Van Gogh verwijst in dit citaat naar Tartarin de Tarascon, een romanfiguur van Alphonse Daudet. De letter P.C.A staan voor 'Président du Club des Alpines'. Zie voor Daudet en zijn romans cat. 332.



335c *Uitzicht vanaf Montmajour* (F 1448 JH 1432), 1888. Verblijfplaats onbekend..



335d *Gezicht op Arles* (F 1475 JH 1435), 1888. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

werken uit Arles waarin Van Gogh toeristische hoogtepunten van de stad en de omgeving heeft weergegeven. Doorgaans liet hij bekende monumenten links liggen.

Van Gogh vermeldde in zijn brief niet hoeveel tekeningen hij had opgestuurd, maar dat kan aan de hand van de werken zelf vrij goed bepaald worden. Er zijn vier tekeningen die vanaf een hoog gelegen punt uitzicht bieden over vlak land (*afb. 335a-d*), twee bladen die de ruïne tot onderwerp hebben (*cats. 335* en *336*) en een tekening waarin de begroeiing van de rotsachtige heuvel zelf centraal staat (*cat. 337*).[15] Al deze zeven tekeningen zijn gemaakt op een half vel vergé papier met een deel van het watermerk AL (in banderol) PL BAS.[16] In alle gevallen tekende hij met paarse inkt over een snelle opzet in potlood. Zes werken voorzag hij van een titel, het zevende signeerde hij.[17] Van Gogh heeft voor de tentoonstelling in Nederland duidelijk een samenhangende reeks willen maken.

De inkt die Van Gogh voor deze serie gebruikte, is aniline-inkt.[18] Deze heeft thans een lichtbruine tint, soms zo licht dat lijnen bijna onzichtbaar zijn. Aan de randen van twee bladen (*cats. 335* en *337*) is een felle paarse kleur zichtbaar; doordat passe-partouts de inkt daar tegen het licht hebben beschermd, is deze op die plaatsen niet verbleekt.

In *Montmajour* (*cat. 335*) bracht Van Gogh over de globale potloodschets de paarse inkt aan met twee rietpennen van verschillende breedte, een fijne pen en een penseel. Met dezelfde inkt schreef hij linksonder met een fijne pen 'Montmajour' op de tekening.[19] Door de verbleking heeft de tekening veel aan kracht en leesbaarheid ingeboet, zoals blijkt uit de vergelijking met een reproductie uit circa 1928 (*afb. 335e*). Nu is niet meer duidelijk dat de muur en de toren twee aparte bouwwerken zijn die in elkaars verlengde staan. Verder is de ondertekening in de huidige staat te nadrukkelijk aanwezig terwijl de dikke inktlijnen, die minder verbleekt zijn, vreemde elementen in de voorstelling vormen. De brede, zwartige vegen rechts in de voorgrond en links van de toren zijn aangebracht met penseel. Zowel de donkere kleur als het korrelige karakter wekken de indruk dat de inkt hier koolstofhoudende pigmenten bevat.[20] Onderzoek met infrarood licht heeft echter uitgewezen dat ook op die plaatsen de inkt ongemengd en

15 Annet Tellegen, een van de editeurs van De la Faille 1970, is de eerste die de tekeningen als groep beschrijft, in Tellegen 1967. De la Faille 1928, de enige oeuvrecatalogus die tot 1970 wat betreft Van Goghs tekeningen voorhanden was, verbond aan het briefcitaat cats. 336 en 343 en F 1419 JH 1430 en F 1418 JH 1431.
16 Van Gogh schafte vermoedelijk begin mei een aantal vellen van dit papier aan. Hij gebruikte het veelvuldig na het voltooien van de kleine pentekeningen van maart-begin mei. Zie Otterlo 1990, pp. 219, 220 en cats. 338-340.
17 De titels op de tekeningen luiden als volgt: 'Vue de la Crau' (F 1419 JH 1430), 'Vue prise à Montmajour' (F 1448 JH 1432), 'Vue d'Arles' (F 1475 JH 1435), 'Montmajour' (cat. 335), 'Ruine de Montmajour' (cat. 336) en 'Bruyère' (cat. 337). De tekening met signatuur is *Gezicht vanaf Montmajour* (F 1418 JH 1431).
18 Voor het eerst als zodanig benoemd in Otterlo 1990, p. 221. Zie voor deze inkt de inleiding, pp. 32, 33.
19 In Otterlo 1990, p. 221 wordt ten onrechte beweerd dat Van Gogh de annotaties op al deze zeven bladen met rietpen aanbracht.
20 Hetzelfde verschijnsel is ook waargenomen in *Gezicht op Arles* (F 1475 JH 1435) in Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

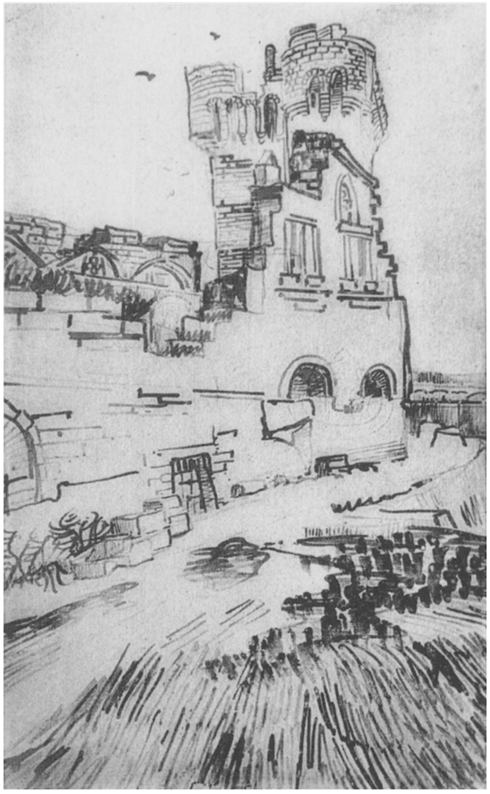
transparant was. Daar waar deze lijnen tot aan de rand van het papier doorlopen, is te zien dat ze donkerpaars zijn (*afb. 335f*). De tekening maakt door dit alles een onevenwichtige indruk, terwijl ze oorspronkelijk juist sterk moet zijn geweest (zie *afb. 335e*).

Van Gogh tekende *Montmajour* op een half vel vergé papier met het watermerk AL (in banderol). De scheurrand links was bij het tekenen al onregelmatig; de inkt loopt namelijk op sommige plaatsen om de rand.[21] De andere tekeningen van deze serie hebben rechtere zijkanten, ook waar het scheurranden betreft. Rondom het hele blad bevinden zich vochtvlekken; zij zijn het gevolg van een vroegere behandeling waarbij lijmresten aan de achterzijde werden verwijderd. Aan de onderzijde ontbreekt een groot stuk van het papier.

Het blad toont de vervallen muur van de refter (op de begane grond) en de slaapzaal (op de eerste verdieping) van het middeleeuwse klooster met daarachter de 26 meter hoge, versterkte toren. Deze draagt de naam van de abt die in 1369 opdracht gaf tot de bouw ervan: Pons de l'Orme.[22] Van Gogh bevond zich bij het tekenen vlakbij de oude toegangspoort aan de zuidwestkant van het complex. Een foto door deze poort toont hetzelfde deel van de ruïne onder bijna dezelfde hoek (*afb. 335g*). Van Gogh stond dichterbij en iets meer naar links. Uit de vergelijking van de tekening met de foto blijkt hoe nauwkeurig Van Gogh het gebouw heeft weergegeven.

Met eenzelfde precisie maakte hij de andere tekening van de ruïne, *Ruïne van Montmajour* (*cat. 336*). Daarbij bevond hij zich aan de oostkant van het terrein, vlakbij het

21 De overige randen zijn originele schepranden.
22 Zie Rouquette/Bastié 2000, pp. 48-50, 56.



335e Reproductie van cat. 335 uit De la Faille 1928.



335f Detail van cat. 335.



335g Foto van de abdij gezien door de poort, z.j. Amsterdam, Van Gogh Museum.



335h Foto van de abdij, z.j. Amsterdam, Van Gogh Museum.

zuidelijk deel van de muur die het kloostercomplex vroeger omgaf en die in de tekening uiterst links nog zichtbaar is.[23] Deze muur is ook te zien op een oude foto die genomen is van een iets noordelijker gelegen standpunt (*afb. 335h*). Van Gogh had vanaf die plek goed zicht op het koor van de kerk met de daaronder gelegen crypte, die breder is dan het koor. Tussen de kerk en de Pons de l'Orme-toren zijn delen van het middeleeuwse klooster zichtbaar, zoals de hoge driehoekige klokkenwand die boven de kerk uitsteekt.[24] Links daarvan is in de verte nog een deel van de muur van het mauristenklooster te zien. In de voorgrond, die de helft van de tekening beslaat, tekende Van Gogh graven die uit de rots zijn gehouwen. Deze waren oorspronkelijk met een platte steen en aarde afgedekt.[25] Rechts van de kerk, aan de noordzijde van de heuvel, loopt een wat lager gelegen weg met daarop drie wandelende figuurtjes, waarvan de middelste een parasol draagt.[26]

Van Gogh zette de voorstelling op in potlood, waarbij hij extra aandacht besteedde aan de contouren van de gebouwen en het verloop van de heuvel.[27] Deze lijnen zijn door de verbleking van de inkt met het blote oog zichtbaar. Bij het tekenen met pen in inkt corrigeerde hij zijn eerste opzet: de robuuste toren maakte hij breder en hoger, de helling van het dak van het koor minder steil en de rand van de muur rechts verplaatste hij iets naar links. De aanduiding van de heuvel rechts van de kerk bestaat uit meerdere potloodlijnen, die allemaal hoger liggen dan de eraan gerelateerde inktlijnen. De noodzaak tot het aanbrengen van zoveel correcties was mogelijk het gevolg van het werken zonder perspectiefraam in een perspectivisch ingewikkeld blad.

Van Gogh werkte de voorstelling vervolgens met twee rietpennen in paarse inkt uit en bracht met een penseel het kijkgat in de toren aan. Omdat de inkt op die plek dikker is dan in de rest van het werk, is deze nu te opvallend in de voor de rest sterk verbleekte en verkleurde tekening. Een reproductie uit 1928 laat zien dat dit element oorspronke-

23 In Van Goghs tijd stond, net als nu, alleen de zuidelijke muur nog overeind.
24 De klokken begeleidden, zoals gebruikelijk in een klooster, de activiteiten van de monniken. Zie *The Abbey of Montmajour*, Rouquette/Bastié 2000, pp. 51, 52.
25 De oudste van die graven stammen uit de elfde tot de dertiende eeuw en hebben de gestileerde vorm van een menselijk lichaam. De veertiende-eeuwse rotsgraven zijn rechthoekig. Zie Rouquette/Bastié 2000, p. 32.
26 Strikt genomen zou dit ook een paraplu kunnen zijn, maar de weersgegevens laten zien dat het eind mei 1888 daar bijzonder mooi weer was, vrijwel zonder wind en met een temperatuur van rond de 23°C.
27 Door de stevigheid van de lijnen is het potlood meestal ten onrechte voor zwart krijt gehouden.

lijk niet uit de toon viel (*afb. 335i*). Dit blad heeft, in tegenstelling tot de andere twee tekeningen die hier centraal staan, aan de randen geen paarse inkt, maar er is nog wel iets van kleur te zien, met name in het kijkgat. De inkt lijkt een andere tint te hebben dan in de twee andere tekeningen; dit is waarschijnlijk het gevolg van een andere graad van verkleuring. De annotatie linksonder, 'Ruine de Montmajour', bracht Van Gogh met een fijne pen en gekleurde inkt aan, maar door verbleking is deze nu bijna niet meer te lezen.

Het papier van deze tekening heeft als watermerk PL BAS. Met de onderrand zat het oorspronkelijk vast aan de andere helft van het hele vel waarop het tegenmerk AL (in banderol) stond; de overige randen zijn de originele schepranden. Dat het blad deze afmetingen al bij het tekenen had, blijkt uit de plaats van het opschrift en de punaisegaten. De verticale plooi in het midden van de bovenrand is waarschijnlijk bij het scheppen van het papier ontstaan en zat dus al in het papier toen Van Gogh aan de tekening begon.

Het derde Montmajour-blad, met de titel *Heide*, is eveneens gemaakt op een vel PL BAS-papier (*cat. 337*). Van Gogh zette de compositie eerst dun op met potlood, waar hij met diverse rietpennen in paarse inkt overheen tekende. Ten slotte bracht hij meer contrast in de voorstelling door diverse partijen extra aan te zetten met een zacht potlood.[28] De struik in de hoek linksonder werd met penseel gewassen. De titel 'Bruyère' is met rietpen en paarse inkt aan de onderrand aangebracht, links van het midden. Door verbleking van de inkt zijn alleen de eerste vier letters nog leesbaar.

Ook in deze tekening heeft verbleking ervoor gezorgd dat het evenwicht tussen de verschillende tekenmaterialen helemaal verdwenen is. Oorspronkelijk zal de inkt veel nadrukkelijker aanwezig zijn geweest en toonaangevend in de combinatie met het dik aangebrachte grafiet. Tegenwoordig is het zwarte tekenmateriaal het meest in het oog springend. Aan alle vier de randen is nog felpaarse inkt zichtbaar. Op diverse plaatsen in de voorstelling heeft het tekenmateriaal een bordeauxrode gloed. Dit zou erop kunnen duiden dat Van Gogh in deze tekening meerdere kleuren inkt heeft gebruikt. Tussen de boompjes links en de begroeiing op de voorgrond bevinden zich vingerafdrukken.

Van Gogh tekende dit landschap met olijfbomen in de boomgaard die ten zuiden van de weg naar de abdij lag, aan de voet van de heuvel. De bomen groeiden er, zoals op de tekening te zien is, in groepjes bij elkaar als gevolg van een snoeiwijze waarbij op een oude stam, die vlak boven de grond is afgezaagd, nieuwe bomen groeien. In de achtergrond, boven de olijfbomen, zijn voorts de takken van Aleppo-pijnbomen zichtbaar. Deze combinatie van begroeiing is nog steeds terug te vinden op de zuidflank van de heuvel. Mogelijk waren dit de 'dennen en grijze olijf-bomen' waarover Van Gogh aan Theo schreef dat ze op de heuvel groeiden.[29] De weergegeven helling in de voorstelling geeft aan dat Van Gogh bij het tekenen ervan naar het oosten keek. De door Van Gogh aan het blad toegekende titel 'Bruyère' oftewel 'Heide' is mysterieus: in de wijde omtrek van de heuvel is geen heide te vinden en die zal er gezien de bodemsamenstelling ook in Van Goghs tijd nooit gegroeid hebben.[30]

Op de dag van de verzending van de tekeningen begon Van Gogh te twijfelen: 'Is het wel de moeite waard om lijsten te maken voor die tentoonstelling? Ik vind dat zo mal en wil er liever niet aan meedoen. Ik zou liever hebben dat Bernard of Gauguin met ons die tekeningen ruilen waar de Hollanders *niets* in zien' [615/490].[31] Hij had duide-

28 In de literatuur is dit altijd zwart krijt genoemd.
29 Brief 585/467 van ca. 9 maart 1888, hierboven geciteerd.
30 Heide groeit op zure en vochtige grond, eigenschappen die de rots van Montmajour niet te bieden heeft.
31 'Est ce cependant la peine de faire des cadres pour cette exposition [...] je trouve cela si bête et préférerais ne pas en être. J'aime mieux croire que Bernard ou Gauguin nous échangeront les dessins où les hollandais ne verront *rien*.' Theo had nog een brief van Veth gekregen waarin deze schreef dat hij de door Theo in te zenden werken graag ingelijst zou ontvangen. Inv. b 3574 V/1962, Van Gogh Museum.



335i Reproductie van cat. 336 uit De la Faille 1928.

lijk het gevoel dat de Nederlandse bezoekers zijn werk niet positief zouden beoordelen. Toen zijn zus Wil hem enkele weken later vroeg of hij nog wat had ingezonden, antwoordde hij stellig 'zeker niet' [633/W4].[32] Vervolgens wijdde hij uit over het onbegrip waarmee zijn en Theo's vroegere werkgever in Den Haag, de kunsthandelaar H.G. Tersteeg, en Nederlandse kunstenaars hadden gereageerd op de impressionistische schilderijen die Theo eerder dat voorjaar aan Tersteeg had opgestuurd. Hij dacht hier kennelijk een voorbode in te zien van hoe men op zijn tekeningen zou reageren. Theo respecteerde zijn broers wens en zond de tekeningen niet in.[33] Ook de ruil van deze werken met een van zijn kunstenaarsvrienden, waaraan Van Gogh zelf de voorkeur gaf, heeft niet plaatsgevonden. De bladen bleven bij Theo.[34]

Mogelijk vond Van Gogh de werken, die in slechts vijf à zes dagen tot stand kwamen, ook te schetsmatig voor de expositie. Anderhalve maand later duidde hij namelijk *Ruïne van Montmajour* (*cat. 336*) aan als een haastige schets.[35] De tekeningen lijken ook meer een eerste verkenning van motieven dan een reeks uitgebalanceerde kunstwerken. Dat laatste zou Van Gogh wel bereiken in de tweede reeks tekeningen die hij half juli op Montmajour maakte (zie *cats. 342, 343*).[36]

Bij de totstandkoming van de latere serie diende geen van de eerder gemaakte zeven tekeningen direct als voorbeeld. Omdat beide reeksen op dezelfde locatie tot stand zijn gekomen, zijn er wel overeenkomsten in onderwerp aan te wijzen. Zo bevinden zich in de achtergrond van een van de latere tekeningen (*afb. 342b*) de toren en het klooster, bijna zoals die te zien zijn op *Montmajour* (*cat. 335*). Ook is er een uitzicht vanaf de heuvel met Arles in de achtergrond (*cat. 342*), vergelijkbaar met *Gezicht op Arles* (*afb. 335d*) en is een van de vijf latere werken gewijd aan de begroeiing op de rots (*afb. 342a*), net zoals *Heide* (*cat. 337*). Van Gogh was in juli ook nog van plan een tekening te maken waarin de ruïne centraal stond, net als in *Ruïne van Montmajour* (*cat. 336*), maar daar is het kennelijk niet meer van gekomen.[37]

Hoe de verzending van de Montmajour-tekeningen precies plaatsvond, is onduide-

32 Brief van 16-22 juni 1888.
33 Hij gaf wel werken in bruikleen uit zijn eigen collectie en uit die van de firma Boussod et Valadon. Zie *Arti et Amicitiae – Catalogus van de Tweede Jaarlijksche Tentoonstelling der Nederlandsche Etsclub,* Den Haag 1888.
34 Jo van Gogh-Bonger schonk F 1475 JH 1435 (afb. 335d) in 1893 aan de Nederlandse kunstenaar en criticus R.N. Roland Holst (1868-1938) en verkocht F 1419 JH 1430 (afb. 335a) in 1906 aan de Duitse verzamelaar K.E. Osthaus (1874-1921) uit Hagen (zie Feilchenfeldt 1988, p. 131 en Stolwijk/Veenenbos 2002, p. 194). F 1448 JH 1432 (afb. 335c) werd een jaar later door de Duitse kunsthandelaar P. Cassirer (1871-1926) gekocht (zie Feilchenfeldt 1988, p. 132). F 1418 JH 1431 (afb. 335b) verliet de collectie vóór 1928, zoals op te maken valt uit De la Faille 1928.
35 Zie brief 643/509 van ca. 13 juli 1888.
36 Zie ook Otterlo 1990, p. 217 waarin de eerste reeks wordt vergeleken met geschilderde *études* en de tweede reeks met *tableaux*. Dat Van Gogh eind mei al wel in staat was om een volwaardige tekening op Montmajour te maken, blijkt uit een grote blad met het uitzicht van de heuvel op Arles (afb. 342d). Hij maakte het een paar dagen na de verzending van de eerste reeks Montmajour-tekeningen en beschouwde het later als onderdeel van de tweede Montmajour-reeks.
37 Zie brief 643/509 van ca. 13 juli 1888.

lijk. Van Gogh schreef op 26 mei dat hij die dag enkele tekeningen had verstuurd en er nog twee, die met de ruïne (*cats. 335* en *336*), aan zou toevoegen.[38] Roskill concludeerde op basis van een andere passage uit dezelfde brief ten onrechte dat Van Gogh twee bladen uit de Montmajour-serie aan zijn Deense vriend Christian Vilhelm Mourier-Petersen (1858-1945), die op 22 mei vanuit Arles naar Parijs vertrokken was, voor Theo had meegegeven.[39] Hij zag zich in zijn opvatting gesterkt door een tweede verwijzing naar de bladen die Mourier had meegenomen en een briefschets; uit die brief van 28 mei blijkt dat Theo de tekeningen nog niet had ontvangen. In de erop volgende zin stelde Van Gogh voor om van 'die tekeningen [...] albums [te] maken van 6 of 10 of 12, zoals die albums met originele Japanse tekeningen. *Ik heb veel zin* om zo'n album te maken voor Gauguin en een voor Bernard. Want die zullen nog beter worden, de tekeningen' [617/492].[40] De genoemde briefschets diende ter illustratie van zo'n album en geeft vier tekeningen weer, waaronder twee Montmajour-bladen (*afb. 327e*).[41] Aangezien er in de brief van 28 mei een alineasprong zit tussen de mededeling over de tekeningen die Mourier bij Theo zou afleveren en het plan voor het maken van een album, kan de aanduiding 'die tekeningen' heel goed op recente tekeningen in het algemeen slaan. Het lijkt overigens ook niet waarschijnlijk dat Van Gogh al tekeningen uit de Montmajour-reeks meegaf terwijl hij er nog maar net aan begonnen was. Verder komen in de albumschets twee tekeningen voor die niets met Montmajour te maken hebben: *Boerderij in het koren (cat. 328)*, die eind april al aan Theo was opgestuurd en *Brug van Langlois*, een blad dat niet in de brieven wordt genoemd, maar dat zeer waarschijnlijk half mei is ontstaan. Mogelijk was dit een van de werken die Mourier-Petersen meenam.

38 Zie noot 14 voor het citaat.
39 Zie Roskill 1971, p. 168. Brief 615/490: 'Heb je de Deen Mourier-Petersen ontmoet, hij heeft waarschijnlijk ook nog twee tekeningen voor je meegebracht.' ('Est ce que tu as rencontré le danois Mourier Petersen – il t'aura apporté encore deux dessins aussi.')
40 'ces dessins – des albums de 6 ou 10 ou 12 comme les albums de dessins originaux japonais. *J'ai grand envie* de faire un tel album pour Gauguin et un pour Bernard. Car cela deviendra mieux que ça les dessins.'
41 Van links naar rechts zijn dit *Boerderij in het koren* (cat. 328), *Uitzicht vanaf Montmajour* (afb. 335b), *Montmajour* (cat. 335) en *Brug van Langlois* (F 1470 JH 1377).

335
Montmajour
20-26 mei 1888
Potlood, pen, rietpen en penseel in paarse inkt (nu bijna overal bruin), op vergé papier
48,1 x 31,4 cm
Watermerk: AL (in banderol)
Niet gesigneerd
Annotatie l.o.: Montmajour

Inv. d 163 V/1962
F 1423 JH 1433

Brieven
615/490, 617/492

HERKOMST
Mei 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 130, vol. 4, pl. CL; Amsterdam 1958, nrs. 250, 251 + ill.; De Gruyter 1961, p. 105 nr. 38; Tellegen 1967, p. 19 noot 4; Tralbaut 1969, p. 250; De la Faille 1970, pp. 498, 501, 662; Hulsker 1977, pp. 322, 324, 325, 338; New York 1984, pp. 69, 77, 111, 117; Amsterdam 1987, p. 452 nr. 2.505; Feilchenfeldt 1988, p. 131; Otterlo 1990, pp. 221, 222, 227; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 130, 370, vol. 2, pl. CL; Heenk 1995, p. 167; Hulsker 1996, pp. 320, 324, 325, 334; Amsterdam/New York 2005, pp. 150, 350, 356, Van Heugten 2005, pp. 48, 49.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam I, nr. 405 [*f*200]; 1908 Berlijn, geen cat. bekend [*f*500]; 1909-10 München, zonder nr., Frankfurt am Main, Dresden & Chemnitz, geen cat. bekend [*f*800]; 1910 Leiden, geen cat. bekend; 1911 Amsterdam, nr. 66; 1914-15 Amsterdam, nr. 173; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1920 New York, nr. 11 [$1.500]; 1923 Utrecht, nr. 27? [mogelijk cat. 336]; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend [mogelijk cat. 336]; 1924 Bazel, nr. 89? [*f*3.000] [mogelijk cat. 336]; 1924 Zürich, nr. 89? (Sfr. 7.200) [mogelijk cat. 336]; 1924 Stuttgart, nr. 11? [*f*1.800] [mogelijk cat. 336]; 1925 Parijs, zonder nr. [*f*3.000] [mogelijk cat. 336]; 1925 Den Haag, zonder cat. [mogelijk cat. 336]; 1926 Amsterdam, nr. 51? [mogelijk cat. 336]; 1929 Amsterdam, nr. 53; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 36, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 201; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1947-48 Alkmaar, nr. 62; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1959 Aix-en-Provence, nr. 27; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 84.

336
Ruïne van Montmajour
20-26 mei 1888
Potlood, rietpen, pen en penseel in paarse inkt (nu bruin), op vergé papier
31,3 x 47,8 cm
Watermerk: PL BAS
Niet gesigneerd
Annotatie l.o.: Ruine de Montmajour

Inv. d 164 V/1962
F 1417 JH 1434

Brieven
615/490, 643/509

HERKOMST
Mei 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 128, vol. 4, pl. CL; Tellegen 1967, pp. 18-20, 24; Tralbaut 1969, p. 250; De la Faille 1970, pp. 496, 497, 662; Hulsker 1977, pp. 322, 324, 325, 338; New York 1984, pp. 69, 77, 110, 117; Amsterdam 1987, p. 451 nr. 2.504; Feilchenfeldt 1988, p. 130; Otterlo 1990, pp. 221, 222; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 128, 368, vol. 2, pl. CL; Heenk 1995, p. 167; Hulsker 1996, pp. 320, 324, 325, 334; Amsterdam/New York 2005, p. 150; Van Heugten 2005, pp. 48-50.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam I, nr. 416 [*f*250]; 1908 Berlijn, geen cat. bekend [niet te koop]; 1909-10 München, zonder nr., Frankfurt am Main, Dresden & Chemnitz, geen cat. bekend [*f*800]; 1910 Leiden, geen cat. bekend; 1914-15 Amsterdam, nr. 163; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Utrecht, nr. 27? [mogelijk cat. 335]; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend [mogelijk cat. 335]; 1924 Bazel, nr. 89? [*f*3.000] [mogelijk cat. 335]; 1924 Zürich, nr. 89? (Sfr. 7.200) [mogelijk cat. 335]; 1924 Stuttgart, nr. 11? [*f*1.800] [mogelijk cat. 335]; 1925 Den Haag, zonder cat. [mogelijk cat. 335]; 1925 Parijs, zonder nr. [*f*3.000] [mogelijk cat. 335]; 1926 Amsterdam, nr. 51? [mogelijk cat. 335]; 1929 Amsterdam, nr. 50; 1931 Amsterdam, nr. 200; 1947 Rotterdam, nr. 77; 1947-48 Alkmaar, nr. 61; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 249; 1954-55 Bern, nr. 136; 1955 Antwerpen, nr. 276; 1955 Amsterdam, nr. 171; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 123.

337
Heide
20-26 mei 1888
Potlood, rietpen in paarse inkt (nu bijna overal bruin), op vergé papier
31,3 x 48,1 cm
Watermerk: PL BAS
Niet gesigneerd
Annotatie m.o.: Bruyère

Inv. d 167 V/1962
F 1493 JH 1436

Brief
615/490

HERKOMST
Mei 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 148, vol. 4, pl. CLXVIII; Tellegen 1967, p. 19 noot 4, 29, 31; De la Faille 1970, pp. 520, 665; Hulsker 1977, pp. 322, 325; New York 1984, p. 77; Amsterdam 1987, p. 451 nr. 2.503; Feilchenfeldt 1988, p. 135; Otterlo 1990, pp. 221, 222, 227, 252 nr. 178; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 148, 389, vol. 2, pl. CLXVIII; Heenk 1995, p. 167; Hulsker 1996, pp. 320, 325; Amsterdam/New York 2005, pp. 150, 350; Van Heugten 2005, pp. 49, 50.

TENTOONSTELLINGEN
1896 Rotterdam, nr. 67; 1897 Groningen, geen cat. bekend; 1900-01 Rotterdam, nr. 18 [*f*125]; 1905 Amsterdam I, nr. 392 [*f*200]; 1909-10 Berlijn, nr. 211 (niet te koop); 1914-15 Amsterdam, nr. 179; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1920 New York, nr. 12 [$2.500]; 1927-28 Berlijn, nr. 56; 1928 Wenen & Hannover, nr. 56; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 56; 1929 Amsterdam, nr. 64; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 44, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 203; 1932 Manchester, nr. 62; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 80; 1947 Parijs, nr. 81; 1947 Genève, nr. 81; 1947-48 Alkmaar, nr. 63; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 261; 1953 Zürich, nr. 86; 1955 Antwerpen, nr. 271; 1955 Amsterdam, nr. 166; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 67; 1958 Bergen, nr. 68; 1959 Aix-en-Provence, nr. 36; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 87; 1967 Wolfsburg, nr. 107; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 70; 1990 Otterlo, nr. 178.

338
Strand bij Les Saintes-Maries-de-la-Mer

30, 31 mei – ca. 5 juni 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, op vergé papier
31,0 x 47,5 cm
Watermerk: AL (in banderol)
Niet gesigneerd

Inv. d 162 V/1962
F 1432 JH 1455

'Eindelijk heb ik de Middellandse Zee gezien' [625/B6], schreef Van Gogh omstreeks 7 juni 1888 aan Emile Bernard.[1] Hij had toen een kleine week doorgebracht in Les Saintes-Maries-de-la Mer. Tijdens de eerste drie maanden van zijn verblijf in Arles had hij verschillende malen geschreven dat hij naar de kustplaatsen Marseille of Martigues wilde gaan. Uiteindelijk werd het Saintes-Maries.[2] De door hem geuite wens om er terug te keren, is niet gerealiseerd.[3]

Het vissersdorp aan de rand van de Camargue dankt zijn naam aan de legende van Maria Jacobé, Maria Salomé en Maria Magdalena. Volgens de overlevering zouden zij na hun vertrek uit Jeruzalem samen met hun dienares Sara en enkele andere volgelingen omstreeks 45 na Christus aan land zijn gekomen in het huidige Saintes-Maries. Van daaruit bekeerden zij de bewoners van de Provence tot het christendom. De relieken van Maria Jacobé en Maria Salomé zouden sinds hun opgraving in de vijftiende eeuw worden bewaard in de kapel van de kerk te Saintes-Maries, de Notre-Dame-de-la-Mer; de overblijfselen van Sara zouden zich in de crypte bevinden. Jaarlijks vindt ook nu nog op 24 en 25 mei een pelgrimage plaats van zigeuners, die met name hun beschermheilige Sara vereren.[4]

Voor Van Goghs verblijf aan de kust zijn verschillende data geopperd. Op basis van recent onderzoek naar onder meer de datering van de brieven uit deze periode, wordt hier uitgegaan van een vertrek naar de kust op 30 of 31 mei 1888. In de ochtend van circa 5 juni keerde hij terug naar Arles.[5]

Op 29 of 30 mei, enkele dagen nadat de jaarlijkse pelgrimage had plaatsgevonden, noemde Van Gogh de naam van het dorp voor het eerst in een brief en stelde hij Theo op de hoogte van zijn besluit ernaartoe te gaan: 'Morgenochtend vroeg vertrek ik naar S^{tes}-Maries aan de Middellandse Zee; ik blijf er tot zaterdagavond. [...] Je gaat er met de diligence heen, het ligt 50 kilometer hiervandaan. Je gaat helemaal door de *Camargue*, grasvlakten met kudden stieren en witte paardjes, half wild en heel mooi', en hij nam zich voor veel aandacht te schenken aan het tekenen: 'Ik neem alles mee wat ik nodig heb, vooral om te tekenen. Ik moet veel tekenen, juist om die reden die jij in je laatste brief noemt – de dingen hier hebben zoveel stijl. En ik wil een manier van tekenen zien te bereiken die krachtiger en nadrukkelijker is' [620/495].[6] Het voornemen vooral tekenspullen mee te nemen, zal ook te maken hebben gehad met zijn angst dat er te veel wind zou zijn om te schilderen.[7] Aan de schilder Arnold Koning liet hij weten nieuwsgierig te zijn naar de streek en de zee die hij zou gaan zien.[8]

1 'J'ai enfin vu la Méditerranée.'
2 Zie bijvoorbeeld brieven 601/B4 van 19 april, 603/479 van ca. 25 april en 606/482 van 4 mei 1888.
3 Zie brief 622/499 van ca. 3 of 4 juni en 624/494 van 5 of 6 juni 1888.
4 Zie Preston 1890, pp. 338, 339; Otterlo 1990, pp. 223-24. *Arles, Guidebook*, Editions du patrimoine, Parijs 2001. Er bestaan enkele variaties op deze legende. Maria Magdalena zou overigens niet in Saintes-Maries zijn gebleven, maar vertrokken naar Sainte-Baume, niet ver van Marseille.
5 Voor een overzicht van de visies van Jan Hulsker, Ronald Pickvance, Victor Merlhès, de editeurs van *De brieven* 1990 en Roland Dorn, zie: Dorn 1997-98, pp. 15-25. Dorn veronderstelt dat Van Gogh pas in de week van 10 tot 16 juni in Saintes-Maries verbleef. Zijn belangrijkste argument daarvoor is dat Van Gogh met 'refiler' ('teruggaan') in brief 624/494 van 5 of 6 juni 1888 'filer' ('gaan') zou bedoelen en dat hij toen dus nog niet naar Saintes-Maries zou zijn geweest. De onderzoekers van Van Goghs brieven in het Van Gogh Museum delen deze mening niet. Met dank aan Nienke Bakker, Hans Luijten en Leo Jansen. Uit brief 620/495 van 29 of 30 mei 1888 kan de vertrekdatum worden afgeleid. Op ca. 5 juni schreef Van Gogh weer vanuit Arles een brief aan Theo (brief 623/500).
6 'Demain matin de bonne heure je pars pour Stes Maries au bord de la Méditerranée, j'y resterai jusqu'à Samedi soir. [...] On y va en dilligence, c'est à 50 kilomètres d'ici. On traverse la *Camargue*, des plaines d'herbe où il y a les manades de taureaux et des troupeaux de petits chevaux blancs à demi sauvages et bien beaux.' 'J'emporte tout ce qu'il faut pour dessiner surtout. il faut que je dessine beaucoup justement pour cette raison dont tu parlais dans ta derniere lettre – les chôses d'ici ont tant de style. Et je veux arriver à un dessin plus volontaire et plus exagéré.' De krachtiger tekenstijl bereikte hij in zijn tekeningen van huizen te Saintes-Maries (zie cats. 339, 340).
7 Zie brief 620/495 van 29 of 30 mei 1888.
8 Zie brief 621/498a van 29 of 30 mei 1888.



338 Strand bij Les Saintes-Maries-de-la-Mer



338a Foto van boten bij Les Saintes-Maries-de-la-Mer, z.j.. Avignon, Palais du Roure.

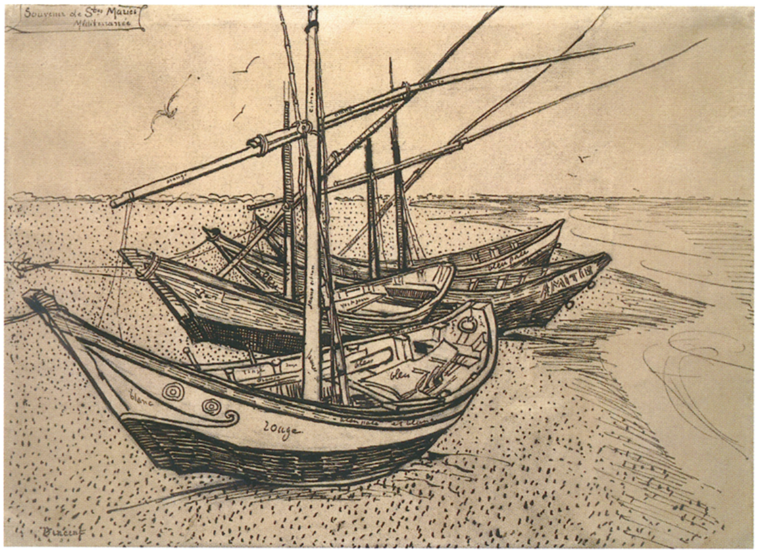
Tijdens de ongeveer vijf uur durende reis doorkruiste Van Gogh zoals gezegd de uitgestrekte vlakte van de Camargue, die hem deed denken aan het Hollandse landschap.[9] Eenmaal aan de kust dacht hij vaak aan zijn oom Jan van Gogh (1817-1885), de marinier die dit gebied zeker ettelijke malen zou hebben gezien.[10] Het zandstrand zonder kliffen en rotsen was volgens Van Gogh ook al 'net als Holland, maar dan zonder duinen en met blauw' [622/499].[11] 'Op het geheel vlakke zandstrand' zag hij 'kleine groene, rode en blauwe bootjes, qua vorm en kleur zo mooi dat ze aan bloemen deden denken. Er vaart maar één man op, die boten gaan zelden de volle zee op. Als er geen wind staat, varen ze in aller ijl uit en komen weer terug aan land als er te veel wind staat' [625/B6].[12] Tijdens Van Goghs verblijf was het badseizoen nog niet begonnen – dat zou pas de volgende maand gebeuren. Het aantal badgasten varieerde volgens hem op dat moment van twintig tot vijftig.[13]

In totaal vervaardigde Van Gogh in Saintes-Maries negen tekeningen en drie schilderijen.[14] Hoewel hij aanvankelijk had gedacht 'een woedenden aanval op het figuur' [621/498a] te zullen doen, koos Van Gogh uiteindelijk het strand, de zee, de boten (*afb. 338a*) en het dorp met zijn karakteristieke *cabanes* (hutten met rieten daken, zie *cats. 339* en *340*) tot onderwerp.

In Saintes-Maries heeft Van Gogh elke ochtend gadegeslagen hoe de vissersboten vertrokken. Omdat dit heel vroeg gebeurde, had hij naar eigen zeggen geen tijd om deze activiteit te schilderen; vlak voor zijn vertrek maakte hij in ieder geval één tekening van boten, kort voordat deze uitvoeren (*afb. 338b*).[15]

Het is niet bekend op welke dag of op welk tijdstip Van Gogh *Strand bij Les Saintes-Maries-de-la-Mer* heeft getekend. De positie van de vissersboten, de zogenaamde *bettes* of *nacelles*, kan duiden op zowel aankomst als vertrek: sommige liggen op het strand, terwijl andere zich in het water bevinden. Links staan enkele figuren naast een boot die met een touw vastligt; of zij op het punt staan in te stappen of dat zij juist van plan zijn het lichte vaartuig aan land te trekken, kan niet worden vastgesteld.[16] De spontane tekentrant biedt misschien enige houvast over het tijdstip, want die zou erop kunnen wijzen dat Van Gogh genoodzaakt was het tafereel in een vlot tempo vast te leggen, voordat de boten wegvoeren, en dat hij dus 's ochtends heeft gewerkt.

9 Zie brief 622/499 van ca. 3 of 4 juni en 625/B6 van ca. 7 juni 1888.
10 Zie brief 622/499 van ca. 3 of 4 juni 1888.
11 'comme la Hollande – moins les dunes et plus le bleu.'
12 'Sur la plage toute plate, sablonneuse, de petits bateaux verts, rouges, bleus tellement jolis comme forme & couleur qu'on pensait à des fleurs, un seul homme les monte, ces barques-là ne vont guère sur la haute mer – ils fichent le camp lorsqu'il n'y a pas de vent et reviennent à terre s'il en fait un peu trop.'
13 Zie brief 622/499 van ca. 3 of 4 juni 1888.
14 Van Gogh schreef aan Theo dat hij drie doeken had meegenomen en beschilderd: twee zeegezichten en een gezicht op het dorp. Zie brief 622/499: 'J'ai emporté trois toiles et je les ai couvertes – deux marines – une vue du village' (F 415 JH 1452, F 416 JH 1447 en F 417 JH 1453). Het aantal tekeningen noemt hij niet; de hierboven genoemde negen zijn, naast het onderhavige blad: cats. 339 en 340, F 1428 JH 1458, F 1434 JH 1449, F 1436 JH 1454, F 1439 JH 1446, F 1440 JH 1451, F 1479 JH 1456. Heenk 1995, p. 168 plaatst ook cat. 333 in Saintes-Maries. In deze bestandscatalogus wordt dit werk echter vroeger gedateerd. Ronald Pickvance noemt in New York 1984, p. 84 het aantal negen. In Martigny 2000, pp. 77 en 300 vermeldt hij zowel acht als negen tekeningen.
15 Zie brief 623/500 van ca. 5 juni 1888. Eenmaal terug in Arles maakte hij hier een aquarel naar (F 1429 JH 1459) en een schilderij (F 413 JH 1460).
16 Met dank aan Cees van Romburgh van het Scheepvaartmuseum te Amsterdam, Anton Kos van het Zuiderzeemuseum te Enkhuizen, Bernard Vigne te Nîmes en Philippe Rigaud van de Allège du Rhône.



338b *Boten op het strand* (F 1428 JH 1458), 1888. Particuliere collectie.



338c Schets in brief aan Theo van 5 augustus 1882 (254/222). Amsterdam, Van Gogh Museum.

Na een eerste opzet in potlood tekende Van Gogh de voorstelling met rietpen in bruine inkt. Voor de dunnere lijnen gebruikte hij een fijnere pen. Bij de drie boten rechts op zee heeft hij de ondertekening niet exact gevolgd. Dat is ook het geval in de voorgrond, waar het grafiet al dan niet opzettelijk een beetje is uitgeveegd. Links van de zeer schetsmatig weergegeven figuren heeft Van Gogh in potlood mogelijk wat gereedschap getekend. De boot uiterst rechts werd direct met enkele vloeiende pennenstreken op papier gezet. Ook de boten links, ver weg op zee, werden uitsluitend met pen in inkt neergezet. De inkt heeft nu een zachte bruine tint, alleen de boten en karren zijn vrij donker doordat de inkt daar dikker is opgebracht.

Vanuit Saintes-Maries liet Van Gogh aan zijn broer weten tekeningen te hebben gemaakt 'ter grootte van een half vel' [622/499].[17] Hiermee zal hij hebben gedoeld op bladen met ongeveer hetzelfde formaat als een half vel vergé papier met het watermerk AL (in banderol) PL BAS, ongeveer 31 bij 47 centimeter. Zeven tekeningen voldoen daaraan.[18] *Strand bij Les Saintes-Maries-de-la-Mer*, met een opvallend bol lopende horizon, is er een van: voor dit werk gebruikte Van Gogh vergé papier van 31,0 bij 47,5 centimeter met het watermerk AL (in banderol).[19] Dat Van Gogh het blad doormidden heeft gescheurd is nog te zien aan de bovenrand. In de collectie van het Van Gogh Museum bevinden zich nog twee werken uit Saintes-Maries die zijn getekend op hetzelfde soort papier: een daarvan bevat eveneens het watermerk AL (in banderol) (*cat. 340*), het andere het tegenmerk PL BAS (*cat. 339*).[20] De twee laatstgenoemde bladen zijn bijgesneden,

17 'de dessins demifeuille.'

18 Daarnaast vervaardigde Van Gogh twee grotere tekeningen: F 1428 JH 1458 (39,5 x 53,6 cm) en F 1439 JH 1446 (43,0 x 60,0 cm). De laatste is gemaakt op een heel vel WHATMAN, zie Heenk 1995, pp. 167, 168. Het watermerk van de eerste is niet bekend. Volgens Heenk 1995, p. 168 is dat mogelijk Glaslan. Zie noot 14 voor alle negen tekeningen.

19 In het Van Gogh Museum bevindt zich één tekening die op een heel vel met het watermerk AL (in banderol) PL BAS is gemaakt, namelijk *Boom met klimop in de tuin van de inrichting* (cat. 358). De afmetingen daarvan zijn 61,8 x 47,1 cm. De vellen kunnen echter iets in formaat afwijken.

20 Van de overige kleine tekeningen uit Saintes-Maries heeft F 1434 JH 1449 het watermerk AL; van F 1436 JH 1454 en F 1440 JH 1451 is niet bekend of ze een watermerk bevatten. Hoewel F 1479 JH 1456 hetzelfde formaat heeft, is deze tekening, anders dan tot nu toe meestal werd vermoed, niet getekend op vergé, maar op velijn papier zonder watermerk. Met dank aan veilinghuis Christie's te Londen, dat ons in 2003 in staat stelde de laatstgenoemde tekening te bestuderen. Er is in het Van Gogh Museum slechts één andere tekening op AL-papier: cat. 335. Het PL BAS watermerk is teruggevonden in cats. 336, 337, 351.

waardoor niet meer te achterhalen is of ze ooit aan elkaar hebben gezeten. *Strand bij Les Saintes-Maries-de-la-Mer* werd hoogstwaarschijnlijk meteen na Van Goghs terugkomst in Arles naar Theo opgestuurd.[21]

Deed het Zuid-Franse strand Van Gogh denken aan zijn vaderland, de tekening herinnert op haar beurt aan Van Goghs Hollandse werk. Het spontane karakter komt bijvoorbeeld overeen met het snel opgezette schilderij *Zeegezicht bij Scheveningen*, dat hij in augustus 1882 maakte bij stormachtig weer.[22] Net als dat werk bestaat deze tekening voor ongeveer eenderde uit lucht en ook hier heeft Van Gogh de zee gezien vanaf een hoog standpunt. In beide gevallen dient de begroeiing op de voorgrond als repoussoir. De tekening werd echter vanaf een grotere afstand van de zee gemaakt, waardoor het strand meer dan de helft van het blad in beslag neemt.

In zijn schetsmatigheid wijkt dit werk af van de eerder te Arles gemaakte tekeningen. Het heeft weliswaar net als die werken een ondertekening in potlood, maar de pennenstreek is losser. Deze vlotte en trefzekere tekenstijl ligt in het verlengde van Van Goghs streven te werken in de geest van de Japanse kunstenaar: 'De Japanner tekent snel, heel snel, bliksemsnel, dat komt omdat zijn zenuwen verfijnder zijn, zijn gevoelens eenvoudiger' [623/500].[23] Daarnaast had Van Gogh inmiddels zoveel vertrouwen in eigen kunnen dat hij het perspectiefraam, dat hij vanaf juni 1882 veelvuldig had gebruikt (*afb. 338c*), niet meer nodig achtte.[24] Trots schreef hij omstreeks 5 juni 1888 aan Theo over *Boten op het strand* (*afb. 338b*): 'Ik ben hier pas enkele maanden, maar denk je dat ik in Parijs *in een uur* de tekening van de boten gemaakt zou hebben? Zelfs niet met het perspectiefraam, en dit nu is gemaakt zonder te meten, door de pen zijn gang te laten gaan' [623/500].[25]

21 In brief 623/500 van ca. 5 juni 1888 liet Van Gogh zijn broer weten dat hij met dezelfde post tekeningen uit Saintes-Maries verzond. De andere tekeningen waren F 1428 JH 1458 (zie afb. 338b), F 1436 JH 1454 (zie afb. 339b), cat. 339, F 1479 JH 1456 en F 1439 JH 1446 (zie afb. 339e). F 1434 JH 1449 (zie afb. 339a), cat. 340 en vermoedelijk ook F 1440 JH 1451 (zie afb. 339c) hield hij achter om te gebruiken als voorbeeld voor een schilderij. Zie Roskill 1971, p. 169 en Amsterdam/New York 2005, nr. 49.
22 Zie Schilderijen 1, cat. 2 (F 4 JH 187).
23 Brief van ca. 5 juni 1888: 'Le japonais dessine vite, très vite, comme un eclair, c'est que ses nerfs sont plus fins, son sentiment plus simple.'
24 Zie voor het gebruik van het perspectiefraam hier de inleiding, pp. 36-38 en Tekeningen 1, pp. 21-25.
25 'Je ne suis ici que quelques mois mais – dites moi, est ce qu'à Paris j'aurais dessiné *en une heure* le dessin des bateaux? Même pas avec le cadre, or ceci c'est fait sans mesurer, en laissant aller la plume.' Voor zover bekend zou Van Gogh bij het tekenen pas weer in Saint-Rémy het perspectiefraam gebruiken (sporen ervan zijn terug te vinden in F 1497 JH 1852).

HERKOMST
Juni 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 133, vol. 4, pl. CLIII; Meier-Graefe 1928, ill. 36; Novotny 1953, p. 36; De Gruyter 1961, pp. 105, 106 nr. 40; Londen 1968-69, p. 85 nr. 120; De la Faille 1970, pp. 503, 663; Hulsker 1977, pp. 328, 332, 333; Amsterdam 1987, p. 452 nr. 2.506; Feilchenfeldt 1988, p. 131; Hulsker 1989, pp. 328, 332, 333; Otterlo 1990, p. 224; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 133, 373, vol. 2, pl. CLIII; Heenk 1995, p. 168; Hulsker 1996, pp. 322, 328, 491.

TENTOONSTELLINGEN
1900-01 Rotterdam, nr. 14? [*f*100]; 1902 Parijs, geen cat. bekend [Ffr. 225]; 1905 Amsterdam 1, nr. 399 [*f*225]; 1909-10 Berlijn, nr. 216 (niet te koop); 1910 Berlijn, nr. 59 [DM 600]; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 6 (niet te koop); 1914-15 Amsterdam, nr. 150; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Utrecht, nr. 38; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 65; 1928 Wenen & Hannover, nr. 65; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 65; 1929 Amsterdam, nr. 54; 1929-30 Rotterdam, nr. 38; 1930 Laren, nr. 51; 1931 Amsterdam, nr. 212; 1932 Manchester, nr. 66; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 84; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 54; 1946 Kopenhagen, nr. 58; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 94; 1947 Parijs, nr. 95; 1947 Genève, nr. 95; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 146; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 95, nr. 96; 1951 Amsterdam, nr. 63; 1952 Bazel, nr. 71; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 76; 1953 Zundert, nr. 53; 1953 Hoensbroek, nr. 103; 1954-55 Bern, nr. 138; 1955 Antwerpen, nr. 279; 1955 Amsterdam, nr. 174; 1956 Haarlem, nr. 58; 1957-58 Stockholm, nr. 65, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 126; 1959 Aix-en-Provence, nr. 28; 1960 Enschede, nr. 42; 1961 Arles, nr. 12; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 120; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 120; 1966 Parijs & Albi, nr. 46; 1967 Lille & Zürich, nr. 48; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 45; 1968 Luik, nr. 45; 1968-69 Londen, nr. 120; 1969 Humlebæk, nr. 23; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 92 & Columbus, nr. 24; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 92; 1971-72 Parijs, nr. 173; 1974 Florence, nr. 16; 1975 Malmö, nr. 69; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 69; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 63.

339, 340
Huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer

Technische gegevens 339, 340
zie p. 127

Niet alleen de uitgestrekte vlakte van de Camargue en het zandstrand van Les Saintes-Maries-de-la-Mer deden Van Gogh denken aan Nederland: ook de eenvoudige huizen in het dorp – waarvan er volgens hem minder dan honderd stonden – brachten hem zijn vaderland in herinnering. 'En dan wat voor huizen! Zoals op onze heidevelden & veengronden in Drenthe. Op de tekeningen zul je er voorbeelden van zien' [622/499], zo schreef hij omstreeks 3 of 4 juni 1888 vanuit de kustplaats aan Theo.[1]

Van Gogh maakte in Saintes-Maries vijf tekeningen van deze zogenaamde 'cabanes de gardians' die, anders dan de naam doet vermoeden, niet alleen werden bewoond door veehoeders, maar ook door vissers en boeren in de Camargue. Twee van die tekeningen bevinden zich in het Van Gogh Museum: *Huizen in de zon in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (*cat. 339*) en *Huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (*cat. 340*). De overige tekeningen zijn *Straat in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (*afb. 339a*), *Enkele huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (*afb. 339b*) en *Twee huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (*afb. 339c*).[2]

De twee tekeningen die hier centraal staan, kunnen worden gezien als het resultaat van Van Goghs streven naar een manier van tekenen 'die krachtiger en nadrukkelijker is' [620/495].[3] De eerste tekening maakte deel uit van de zending aan Theo van omstreeks 5 juni. *Huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* werd later opgestuurd, nadat deze als voorbeeld had gediend voor een schilderij (zie *afb. 339d*).[4] Aangezien de contouren van de huizen in de tekening redelijk nauwkeurig overeenkomen met die in het schilderij, heeft Van Gogh mogelijk gebruik gemaakt van een overtreksel om de compositie over te brengen op het doek.[5]

In *Huizen in de zon in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (*cat. 339*) lopen een vrouw en een kind in de zon op een paadje langs een rij huizen. Dezelfde weg met huizen is, vanuit een andere hoek, ook te zien op de tekening *Gezicht op Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (*afb. 339e*).[6] Op de weg in catalogusnummer 339 staat een kar, die waarschijnlijk werd gebruikt om hooi te vervoeren (vergelijk *afb. 339f*).

In *Huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* concentreerde Van Gogh zich op drie hutten, die hij van dichtbij bestudeerde. De rechter en de middelste woning, beide met de

1 'Et encore quelles maisons – comme dans nos bruyères & tourbières de Drenthe, tu en verras des specimens dans les dessins.'

2 In *Les Saintes-Maries-de-la-Mer met kerkhof* (F 1479 JH 1456) en *Gezicht op Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (afb. 339e) zijn soortgelijke huizen te zien, maar dan vanaf een aanzienlijk grotere afstand; zij vormen daar niet het hoofdonderwerp.

3 'Et je veux arriver à un dessin plus volontaire et plus exagéré.' De brief dateert van 29 of 30 mei 1888.

4 Zie brief 623/500 van ca. 5 juni 1888. Waarschijnlijk maakten ook cat. 338, F 1436 JH 1454, F 1479 JH 1456, F 1428 JH 1458 en F 1439 JH 1446 deel uit van deze zending. Daarnaast hield Van Gogh behalve cat. 340 ook F 1434 JH 1449 achter, zodat deze als voorbeeld kon dienen voor F 420 JH 1462. Vermoedelijk stuurde hij ook F 1440 JH 1451 pas later aan Theo op. Zie Heenk 1995, p. 169. Voor een overzicht van alle te Saintes-Maries gemaakte tekeningen, zie cat. 338.
Volgens Pickvance in New York 1984, p. 84 verzond Van Gogh vijf tekeningen naar Theo en hield hij er vier om te gebruiken voor schilderijen. Het is duidelijk dat het hier in ieder geval F 1434 JH 1449 en cat. 340 betrof; Pickvance zegt echter niet welke de derde tekening van de hutten zou kunnen zijn. Hij gaat ervan uit dat F 1428 JH 1458 een van de tekeningen was die werden achtergehouden. Van Gogh verwees in zijn brief van ca. 5 juni echter expliciet naar 'de tekening van de boten' [623/500] en gaf bovendien aan dat in het schilderij hiernaar, waar hij op dat moment aan werkte, 'rechts meer zee en lucht' te zien is. Hieruit kan worden geconcludeerd dat dit werk deel uitmaakte van de eerste zending, zodat Theo zich een voorstelling kon vormen van hoe het schilderij eruit zag. In Otterlo 1990, p. 224 stelt Pickvance dat Van Gogh in totaal negen tekeningen maakte en dat hij F 1434 JH 1449, cat. 340 en F 1440 JH 1451 achterhield. In Martigny 2000 vermeldt Pickvance dat Van Gogh acht tekeningen maakte in Saintes-Maries en drie tekeningen van hutten achterhield – zonder deze verder te duiden. Elders in die publicatie wordt weer negen als het totale aantal genoemd. Zie Martigny 2000, pp. 76 en 300.

5 Zie ook noot 21 bij cat. 338 en Amsterdam/New York 2005, nr. 49. Zie voor uitleg over de methode cat. 323.

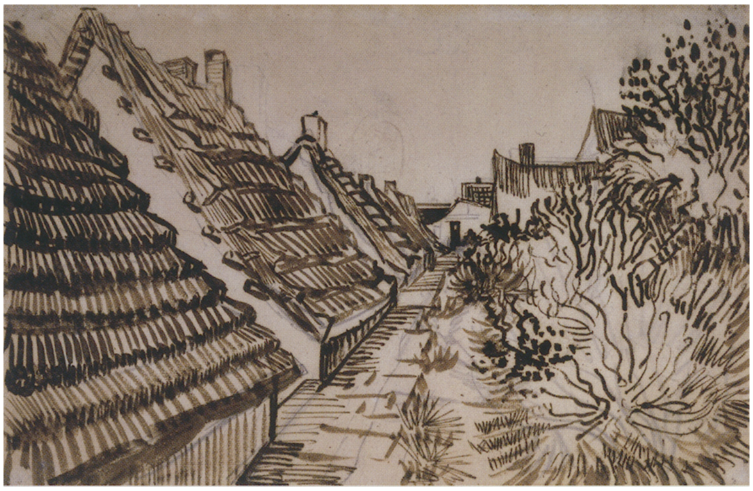
6 Van Gogh tekende dit uitzicht (afb. 339e) vanuit zuidelijke richting, wat betekent dat de zon naar eigen inzicht aan de voorstelling moet zijn toegevoegd: deze bevindt zich hier immers in het noorden. Van ongeveer hetzelfde uitzicht maakte hij een schilderij, waarop geen zon te zien is (F 416 JH 1447). Zie ook Kōdera 1990, p. 37.



339 Huizen in de zon in Les Saintes-Maries-de-la-Mer



340 Huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer



339a *Straat in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (F 1434 JH 1449), 1888. Particuliere collectie.



339b *Enkele huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (F 1436 JH 1454), 1888. Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art.



339c *Twee huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (F 1440 JH 1451), 1888. New York, The Morgan Library & Museum.



339d *Drie huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (F 419 JH 1464), 1888. Zürich, Kunsthaus Zürich.



339e *Gezicht op Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (F 1439 JH 1446), 1888. Winterthur, Oscar Reinhart Collectie 'Am Römerholz'.

ronde zijde ter bescherming tegen de mistral, zijn van hetzelfde type hut als die in *Landschap met hut* (zie *cat. 333*). De woningen zijn zo gegroepeerd dat zij het minst last hadden van de harde wind.[7] Het middelste huis heeft een kruis op het dak, iets dat gebruikelijk was in de Camargue. De witgekalkte delen van de daken en muren zijn gesuggereerd door middel van uitsparing.

Voordat Van Gogh aan de slag ging, prikte hij de bladen op een stevige ondergrond en na een ondertekening in potlood gebruikte hij rietpennen van diverse diktes. De eerste opzet werd niet exact gevolgd. De lijnen van de zon in *Huizen in de zon in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* zijn gezet met een fijnere pen, waarbij sterk werd afgeweken van de ondertekening. Van Gogh heeft geen moeite gedaan om deze uit te gummen. Voor de deur links in *Huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* en het dak uiterst rechts in *Huizen in de zon in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* is een penseel gebruikt.

Anders dan in zijn eerder in Arles gemaakte werk, koos Van Gogh in de tekeningen van huizen voor het royaal aanbrengen van de inkt, die (donker)bruin is. Op de plekken waar het tekenmateriaal dik is aangebracht, heeft het een korrelachtige structuur.[8] Deze delen zijn doorgeslagen, zodat de voorstelling ook aan de achterzijde van het papier te zien is.

7 Met dank aan Jean-Luc Massot, Aix-en-Provence.
8 Mogelijk heeft Van Gogh deze inkt gemengd met andere inkten of tekenmaterialen, waardoor er een dekkende substantie ontstond. Met dank aan Nico Lingbeek.



339f Foto van een cabane en kar, z.j. Avignon, Palais du Roure.

Net als in *Strand bij Les Saintes-Maries-de-la-Mer* en *Boten op het strand* (*cat. 338* en *afb. 338b*), liet Van Gogh het gebruik van het perspectiefraam bij het tekenen achterwege. Het werken uit de losse pols droeg bij aan de ontwikkeling van een meer persoonlijke, gedurfde tekenstijl. Op het eerste gezicht lijkt hij nog wel moeite te hebben gehad met de juiste weergave van verhoudingen: met name de kar is ten opzichte van de huizen nogal groot. Hetzelfde is het geval in *Enkele huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (*afb. 339b*), een tekening die een soortgelijke compositie heeft, maar dan met huizen aan de linkerkant. De meest rechtse figuur lijkt wat te groot, maar uit oude foto-'s kan worden opgemaakt dat de daken van de hutten zo laag waren dat een volwassen persoon inderdaad ruim boven de dakrand uitstak (*afb. 333a*).

Samen met *Enkele huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (*afb. 339b*) kunnen de twee hier besproken tekeningen worden gerekend tot de werken die Van Gogh zelf beschreef als 'een beetje hard' [623/500]:[9] de donkere delen, waarvoor de pen royaal in de inkt werd gedoopt, contrasteren met de gespleten lijnen, die werden gezet toen de pen bijna geen inkt meer bevatte. Zij geven vooral de voorgrond een grof uiterlijk. Bij de tekeningen die hier centraal staan, versterkt de structuur van het vergé papier dit effect.[10]

Beide tekeningen zijn, net als *Strand bij Les Saintes-Maries-de-la-Mer* (*cat. 338*), gemaakt op een half vel vergé papier.[11] Beide bevatten een deel van het watermerk AL (in banderol) PL BAS: catalogusnummer 340 heeft het deel AL (in banderol), dat met het blote oog enigszins te zien is op de open plek tussen de huizen; catalogusnummer 339 draagt het andere deel, PL BAS. Aangezien de bladen later aan de onderkant zijn bijgesneden, valt niet meer te achterhalen of zij ooit aan elkaar hebben gepast.

Het papier van de werken is in de loop der tijd vergeeld. *Huizen in de zon in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* toont een sleetse plek op het dak rechts: op de top van een vouw in het blad is daar wat tekenmateriaal verdwenen. Ook in *Huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer* zitten enkele vouwen – waaronder een verticale, rechts in de bovenrand; deze ontstond mogelijk al tijdens de productie van het papier. Rechtsonder in de voorgrond is een inktvlek te zien en het linkerdeel van de tekening bevat inktspatten. Verder heeft dit blad op de versozijde enkele sporen van gele verf. Mogelijk kwamen die daar terecht toen Van Gogh werkte aan zijn schilderijen naar tekeningen uit Saintes-Maries.

9 'un peu durs.' Zie ook Amsterdam/New York 2005, nr. 48 en nr. 54.
10 Zie ook New York 1984, pp. 85-87 en Otterlo 1990, p. 224. Anders dan in 1984 plaatste Pickvance cat. 340 in 1990 niet meer bij de groep van 'harde' tekeningen. Hij stelt daar dat het een overgangswerk is, dat tussen beide stijlen inhangt. Van de tekeningen van huizen kunnen F 1434 JH 1449 en F 1440 JH 1451 worden gerekend tot de bladen met een zachter, verzorgder voorkomen.
11 Zie brief 622/499 en cat. 338.

339
Huizen in de zon in Les Saintes-Maries-de-la-Mer
30, 31 mei – ca. 5 juni 1888
Potlood, rietpen, pen en penseel in bruine inkt, op vergé papier
30,5 x 47,2 cm
Watermerk: PL BAS
Niet gesigneerd

Inv. d 426 V/1962
F 1437 JH 1450

HERKOMST
Juni 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 134, vol. 4, pl. CLIV; De Gruyter 1961, p. 106 nr. 41; Londen 1968-69, p. 85 nr. 121; Wadley 1969, p. 36; De la Faille 1970, pp. 504, 505, 663; Roskill 1971, pp. 152, 169; Millard 1974, p. 159; Hulsker 1977, pp. 328, 331; New York 1984, p. 85; Amsterdam 1987, p. 452 nr. 2.507; Feilchenfeldt 1988, p. 132; Hulsker 1989, pp. 328, 331; Otterlo 1990, pp. 224, 225; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 134, 374, vol. 2, pl. CLIV; Heenk 1995, p. 168; Hulsker 1996, pp. 322, 327, 491; Amsterdam/New York 2005, pp. 176, 177 nr. 54.

TENTOONSTELLINGEN
1892-93 Amsterdam, nr. onbekend?; 1893 Leiden, zonder cat.; 1897 Groningen, geen cat. bekend; 1901 Zwolle, nr. 58?; 1905 Amsterdam I, nr. 381 [*f*275]; 1908 Berlijn, geen cat. bekend [*f*500]; 1914-15 Amsterdam, nr. 141; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1920 New York, nr. 13 [$3.500]; 1921 New York, zonder cat.; 1925 Den Haag, zonder cat.?; 1926 München, nr. 2108 (te koop); 1927-28 Berlijn, nr. 64; 1928 Wenen & Hannover, nr. 64; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 64; 1929 Amsterdam, nr. 55; 1929-30 Rotterdam, nr. 39; 1930 Laren, nr. 25; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 37, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 211; 1932 Manchester, nr. 69; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 86; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 55; 1946 Kopenhagen, nr. 59; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 92; 1947 Parijs, nr. 93; 1947 Genève, nr. 93; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 144; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 93, nr. 94; 1948-49 Den Haag, nr. 252; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 101; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 89; 1951 Arles, nr. 89; 1951 Amsterdam, nr. 64; 1952 Bazel, nr. 72; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 77; 1953 Den Haag, nr. 102; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 123; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 120; 1957 Nijmegen, nr. 53; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 65; 1958 Bergen, nr. 66; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 121; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 121; 1963 Humlebæk, nr. 95; 1964 Washington & New York, nr. 95; 1965 Charleroi & Gent, nr. 62; 1966 Parijs & Albi, nr. 47; 1967 Lille & Zürich, nr. 49; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 46; 1968 Luik, nr. 46; 1968-69 Londen, nr. 121; 1969 Humlebæk, nr. 24; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 93 & Columbus, nr. 25; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 93; 1971-72 Parijs, nr. 174; 1972 Bordeaux, nr. 59; 1977 Parijs, zonder nr.; 2005 Amsterdam & New York, nr. 54.

340
Huizen in Les Saintes-Maries-de-la-Mer
30, 31 mei – ca. 5 juni 1888
Potlood, rietpen en penseel in bruine inkt, op vergé papier
30,2 x 47,4 cm
Watermerk: AL (in banderol)
Niet gesigneerd

Inv. d 161 V/1962
F 1438 JH 1448

HERKOMST
Juni 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Lettres 1911, pl. LXIX; De la Faille 1928, vol. 3, p. 134, vol. 4, pl. CLIV; Meier-Graefe 1928, ill. 35; Tralbaut 1969, p. 244; De la Faille 1970, pp. 504, 505, 663; Roskill 1971, pp. 169, 177 noot 193; Millard 1974, p. 159; Hulsker 1977, p. 328; New York 1984, pp. 69, 70, 87 nr. 36, 180; Amsterdam 1987, p. 452 nr. 2.508; Feilchenfeldt 1988, p. 132; Hulsker 1989, p. 328; Otterlo 1990, pp. 23, 24, 224, 254, 255 nr. 182; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 134, 374, vol. 2, pl. CLIV; Heenk 1995, pp. 168, 169; Hulsker 1996, pp. 326, 327; Dorn 1997-98, p. 23; Martigny 2000, pp. 77, 271, 301 nr. 56; Amsterdam/New York 2005, pp. 168, 169 nr. 49.

TENTOONSTELLINGEN
1893 Leiden, zonder cat.; 1897 Groningen, geen cat. bekend; 1905 Amsterdam I, nr. 380 [*f*225]; 1910 Keulen & Frankfurt am Main, zonder cat. [*f*550]; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1914-15 Amsterdam, nr. 142; 1923 Utrecht, nr. 52; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 66; 1928 Wenen & Hannover, nr. 66; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 66; 1929 Amsterdam, nr. 56; 1929-30 Rotterdam, nr. 40; 1930 Laren, nr. 50; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 38, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 213; 1947 Rotterdam, nr. 79; 1947 Bazel, nr. 153; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 145; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 94, nr. 95; 1948-49 Den Haag, nr. 253; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 100; 1951 Amsterdam, nr. 65; 1952 Bazel, nr. 73; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 78; 1953 Zundert, nr. 54; 1953 Hoensbroek, nr. 104; 1954-55 Bern, nr. 139; 1955 Antwerpen, nr. 280; 1955 Amsterdam, nr. 175; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 114; 1956 Haarlem, nr. 59; 1957 Breda, nr. 64; 1957 Marseille, nr. 59; 1957-58 Stockholm, nr. 66, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 127; 1959 Aix-en-Provence, nr. 29; 1959-60 Utrecht, nr. 84; 1960 Enschede, nr. 43; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 125; 1961 Arles, nr. 13; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 85; 1967 Wolfsburg, nr. 105; 1975 Malmö, nr. 70; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 70; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 64; 1984 New York, nr. 36; 1990 Otterlo, nr. 182; 2000 Martigny, nr. 56; 2005 Amsterdam & New York, nr. 49.

341
Zittende zoeaaf

20-25 juni 1888
Potlood, rietpen in bruine inkt, dekkende waterverf, op velijn papier
49,3 x 61,2 cm
Watermerk: J WHATMAN TURKEY MILL 1879
Gesigneerd l.o.: Vincent

Inv. d 752 M/1979
F 1443 JH 1485

Brieven
634/502, 635/B8

Na zijn terugkomst in Arles uit Les Saintes-Maries-de-la-Mer op circa 5 juni 1888 schilderde Van Gogh eerst enkele kopieën naar tekeningen die hij aan de kust had gemaakt.[1] Daarna trok hij naar buiten en maakte hij gedurende de oogst studies van het landschap en de werkzaamheden die daar werden verricht. Onophoudelijke regenval dwong hem vanaf 20 juni binnen te werken.[2] In deze tijd ontstond onder meer de tekening van de *Zittende zoeaaf.* Van Gogh was geenszins teleurgesteld dat hij zijn activiteiten buiten niet kon voortzetten: hij zag zichzelf vooral als figuurschilder en -tekenaar en was juist verheugd dat hij deze dagen 'eindelijk een model' had [631/501].[3] Eind mei had hij Arnold Koning al op de hoogte gesteld van zijn voornemen zich toe te leggen op de figuur: 'Daar loer ik hoofdzakelijk op, alleen het lopen en werken buiten leek me tot heden beter voor de gezondheid & ik wou geen figuur beginnen voor ik me wat steviger voelde' [621/498a].[4]

Het is niet bekend hoe Van Gogh zijn model, van wie de identiteit onbekend is, had gevonden; waarschijnlijk kwam hij met hem in contact via Paul Eugène Milliet, een tweede luitenant van de zoeaven met wie hij goed kon opschieten en aan wie hij in die periode tekenles gaf.[5]

De zittende figuur in dit blad is als zoeaaf herkenbaar aan het karakteristieke uniform van de 'Zouaouwa' uit de provincie Kabyllië in Algerije. Deze Noord-Afrikaanse stam had zich in 1830 aan de Fransen onderworpen en vormde vanaf die tijd een keurcorps van het Franse leger. Geleidelijk werd dit corps aangevuld met Fransen, totdat het uiteindelijk alleen nog uit Franse soldaten bestond. Deze bleven de oorspronkelijke kleurrijke klederdracht van de inheemse stam dragen. Het uniform bestond uit een mouwloos vest met daarover een tuniek, een rode broek, witte slobkousen en om de taille een rode buikband. Op het hoofd droeg de zoeaaf een rode muts met een hangend kwastje (*afb. 341a*).[6]

In *Zittende zoeaaf* poseert de figuur wijdbeens, met zijn handen op zijn bovenbenen en de ellebogen naar buiten gedraaid, en kijkt hij recht naar voren. Door deze houding toont het werk verwantschap met de krachtige studies van arbeiderstypes die Van Gogh maakte in Antwerpen, tijdens de eerste maanden van 1886.[7] De opvallende positie van de armen en handen lijkt op die in het karakteristieke en levensechte portret van Louis-François Bertin door Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), waarvan Van Gogh een reproductie kende (*afb. 341b*).[8]

1 Zie cats. 338-340.
2 De zware regenval duurde van 20 tot 23 juni; op 24 en 25 juni regende het ook nog, maar veel minder hard: *Bulletin annuel de la commission météorologique du département des Bouches-du-Rhône, 1888-1890*, in de bibliotheek van Météo-France in Parijs. In brief 631/501 van 21 juni 1888 schreef Van Gogh dat er de laatste twee dagen stortregen was; in brief 635/B8 van dinsdag 26 juni vermeldde hij dat hij gedurende drie of vier dagen een zoeaaf had getekend en geschilderd ('dessiné et peint depuis trois ou quatre jours avec un modèle – un zouave'). Zie ook New York 1984, nr. 52, p. 106.
3 'j'ai enfin un modèle.' Zie hierover ook brief 634/502 van 23 juni 1888: 'Maar toch interesseert het figuur me veel meer dan het landschap.' ('Et pourtant la figure m'intéresse bien davantage que le paysage.')
4 Deze brief dateert van 29 of 30 mei 1888.
5 Zie brief 630/B7 van ca. 19 juni 1888. Milliet en de hier geportretteerde zoeaaf zijn in ieder geval niet een en dezelfde persoon: het uiterlijk en het uniform van *De zoeaaf* (F 423 JH 1486) verschillen van die in het portret van Milliet (F 473 JH 1588). Dit werd voor het eerst opgemerkt door Douglas Cooper in *The Burlington Magazine*, 73 (1938) nr. 428 (november), p. 227.
6 Met dank aan luitenant-kolonel Henri Ortholan, conservateur du département contemporain van het Musée de l'Armée te Parijs en aan Marijke Zonneveld-Kouters van de Stichting Nederlands Zouavenmuseum.
7 Zie bijvoorbeeld Tekeningen 3, cat. 224. Zie ook Otterlo 1990, p. 235.
8 Met dank aan Louis van Tilborgh (Van Gogh Museum, Amsterdam). Ingres schilderde dit werk in 1831. Een reproductie ervan staat afgebeeld in een boek van Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, Parijs 1867, waarvan Van Gogh in augustus 1884 een exemplaar had aangeschaft (zie brief 457/R47). Zowel de auteur als het boek komen ter sprake in de brieven uit Arles. Zie bijvoorbeeld brief 727/558a van ca. 21 november 1888.



341 Zittende zoeaaf



341a Foto van een zoeaaf, ca. 1890. Aldo Bastié, Abdij van Montmajour, Arles.



341b Jean Auguste Ingres, *Louis-François Bertin*, reproductie uit Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, Parijs 1867.

Het is duidelijk dat Van Gogh met *Zittende zoeaaf* bewust een stoer type heeft willen weergeven. Hij zag de zoeaven, die waren ingekwartierd in de Calvin-kazerne te Arles, als rokkenjagers die graag vertoefden in de hoerenbuurt van Arles. Hij was vooral zeer onder de indruk van de mannelijkheid van zijn vriend Milliet, die de avond voor een belangrijk examen zou hebben doorgebracht in een bordeel.[9] Enthousiast beschreef hij zijn model op 21 juni aan Theo: 'een jongen met een klein gezicht, een stierenek, de blik van een tijger' [631/501].[10]

In de maanden nadat de man enkele dagen voor hem had geposeerd, ging Van Gogh verder met het portretteren van types zoals de boer[11], de dichter[12] en de minnaar[13].

Zittende zoeaaf is de enige tekening in Arles die direct naar model werd gemaakt; alle latere getekende figuurstudies uit die periode werden vervaardigd naar een schilderij.[14] De tekening van de zoeaaf is gemaakt op een heel vel velijn papier met het watermerk J WHATMAN TURKEY MILL 1879.[15]

Nadat Van Gogh een eerste opzet in potlood had gemaakt, tekende hij de zoeaaf met twee of drie verschillende rietpennen in inkt. Strevend naar een krachtige, expressieve stijl, heeft hij eerst de belangrijkste massa's van het lichaam weergegeven alvorens de omtreklijnen te plaatsen. Met deze aanpak, die hij had ontleend aan Delacroix, was hij al lange tijd bekend.[16]

9 Zie brief 664/522 van ca. 12 augustus 1888. Zie ook Chicago/Amsterdam 2001-02, pp. 123, 124. De kazerne bevond zich op de Avenue Victor-Hugo, zie *L'Indicateur Marseillais des Bouches du Rhône*, Marseille 1888, p. 173.

10 'c'est un garçon à petite figure, à cou de taureau, à l'oeil de tigre.' In het kader van het geschilderde portret (afb. 341c) vergeleek Van Gogh de ogen van de zoeaaf met die van een kat. Zie brief 657/W5 van 31 juli 1888.

11 Zie F 444 JH 1563, F 1461 JH 1564, F 443 JH 1548 en F 1460 JH 1549. Patience Escalier, tuinman en voorheen veehoeder in de Camargue, stond hiervoor model (zie brief 663/520 van 18 augustus 1888).

12 Zie F 462 JH 1574. Voor het schilderij van de dichter (*'le poète'*) had Van Goghs vriend Eugène Boch geposeerd, 'die jongeman met zijn Danteske uiterlijk' ('ce jeune homme à mine Dantesque', brief 677/531 van 3 september 1888).

13 Zie F 473 JH 1588. Van Gogh, die soldaten zag als succesvolle minnaars, liet Milliet model staan voor dit werk. Aan Theo liet hij op 25 september 1888 (brief 691/541a) weten dat hij Milliet goed zou kunnen gebruiken voor een schilderij van verliefden ('un tableau d'amoureux'). Zie voor meer informatie over deze types Amsterdam 1990, pp. 142-47.

14 Zie Otterlo 1990, p. 235.

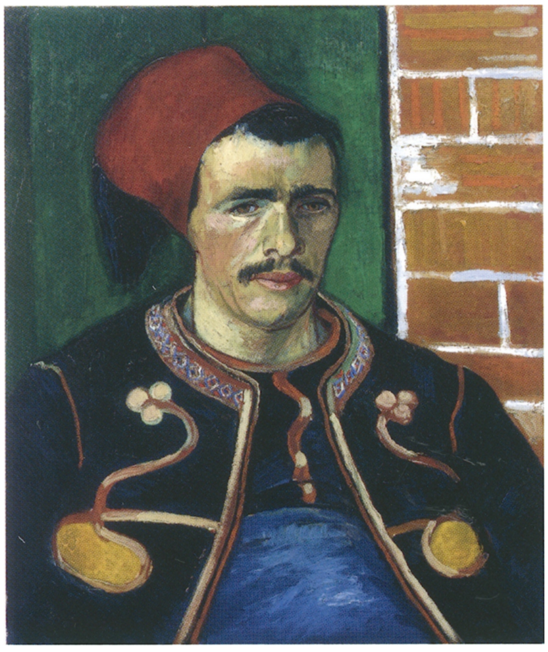
15 Andere tekeningen in het Van Gogh Museum die zijn gemaakt op een heel vel velijn met ditzelfde watermerk zijn cats. 342, 343 en 345. Ook cat. 326 is getekend op hetzelfde soort papier, dat links en aan de onderkant werd bijgesneden.

16 Zie Tekeningen 2, p. 27 en aldaar cat. 162, pp. 192, 193. Zie ook Tekeningen 3, p. 14.

Van Gogh heeft zich vooral geconcentreerd op het bovenlijf met de gedecoreerde jas. De nog zichtbare ondertekening in potlood verraadt dat de positie van de armen en benen van de figuur oorspronkelijk anders was. Daarnaast zijn in het gezicht nog hulplijnen in potlood te zien. Met enkele inktlijnen zijn de achtergrond – een kozijn met een vensterbank – en de tegels op de vloer in het atelier globaal aangegeven.[17] De inkt is bruin, met aan de zijkanten van de dik aangebrachte lijnen een (door een microscoop zichtbare) blauwe zweem, die ook aan de versozijde van het papier te zien is. Dit kan erop wijzen dat de inkt oorspronkelijk een andere kleur had dan de huidige. De verticale inktlijnen boven het hoofd heeft Van Gogh geprobeerd weg te werken met dekkende witte waterverf. Hetzelfde materiaal is rechts terug te vinden in de decoratie van de jas. Doordat het oorspronkelijk witte papier in de loop der jaren is vergeeld, valt de witte verf nu meer op. De boven- en onderrand zijn bedekt geweest door een passe-partout en geven een indruk van de lichtere tint die het papier eerder moet hebben gehad. De dunne verticale vouw die door het gezicht van de zoeaaf loopt, was al aanwezig in het papier voordat Van Gogh begon met tekenen.

Hoewel de tekening wat betreft de krachtige stijl geslaagd genoemd kan worden, is het duidelijk dat Van Gogh moeite had met het correct weergeven van de figuur. De handen en polsen zijn veel te lang; de ogen staan scheef, de neus is nogal ongelukkig uitgevallen en ook de wijze waarop de zoeaaf de pijp in zijn mond houdt, is weinig overtuigend. De muts hangt zo ver opzij dat hij van het hoofd af lijkt te vallen. De vertekening van het gezicht kan te maken hebben met het gegeven dat Van Gogh sinds eind 1887 niet meer naar figuur had getekend en daarbij nu voor het eerst gebruik maakte van de rietpen.[18]

17 Deze plavuizen waren diep rood, zie brieven 627/497 en 633/W4.
18 Zie Otterlo 1990, p. 235. In de periode oktober-december 1887 maakte hij in potlood een portret van Père Tanguy. Zie Tekeningen 3, cat. 322.



341c *De zoeaaf* (F 423 JH 1486), 1888. Amsterdam, Van Gogh Museum.



341d *Zittende zoeaaf* (F 424 JH 1488), 1888. Particuliere collectie.



341e *De zoeaaf* (F 1482 JH 1487), 1888. New York, The Metropolitan Museum of Art.



341f *De zoeaaf* (F 1482a JH 1535), 1888. New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

In de periode dat Van Gogh de tekening vervaardigde, ontstonden in ieder geval ook twee expressieve olieverfschilderijen van hetzelfde model (*afb. 341c* en *341d*). De weergave van de figuur is in deze gevallen beter geslaagd. Later zou Van Gogh nog een aquarel en een pentekening (*afb. 341e, 341f*) maken naar het eerstgenoemde schilderij (*afb. 341c*), dat nu deel uitmaakt van de collectie in het Van Gogh Museum. Aan de hand van de kleuren in dit werk kan de figuur worden geïdentificeerd als een soldaat van het derde regiment. De geborduurde ruitjes op de boord van het uniform maken duidelijk dat de zoeaaf de functie van trompetter vervulde.[19] Het andere portret (*afb. 341d*) toont de zoeaaf voluit, net als in de tekening.

De volgorde waarin de drie in juni ontstane werken (*cat. 341, afb. 341c, 341d*) zijn gemaakt, is slechts voor de geschilderde portretten met enige zekerheid vast te stellen. In de brief die Van Gogh op 21 juni aan zijn broer schreef, noemde hij eerst de buste die hij omschreef als 'een rauwe combinatie van niet bij elkaar passende kleuren', en vervolgde met: 'Het tweede portret zal zittend zijn, ten voeten uit tegen een witte muur' [631/501].[20] Op 23 juni kondigde hij aan dat hij die dag een tekening van de zoeaaf naar Theo zou opsturen (*cat. 341*).[21]

Hoewel de zoeaaf in de tekening evenals in het geschilderde portret zittend is afgebeeld tegen een neutrale achtergrond, zijn er verschillen: in het schilderij heeft de figuur geen pijp in de mond, draagt hij een wijde broek en zit hij in een andere houding. De broek geeft aan dat de tekening niet tijdens dezelfde sessie tot stand is gekomen. Het is waarschijnlijk dat het blad aan het schilderij (*afb. 341d*) voorafging, als een eerste verkenning voordat hij de zittende figuur in olieverf ging schilderen. Mogelijk stuurde Van Gogh de tekening op naar zijn broer om hem een indruk te geven van waar hij mee bezig was.

19 Met dank aan luitenant-kolonel Henri Ortholan, conservateur du département contemporain van het Musée de l'Armée te Parijs. Ook dank aan de heer Louis Ph. Sloos, conservator van het Leger Museum te Delft en aan Marijke Zonneveld-Kouters van de Stichting Nederlands Zouavenmuseum. In 1955 vermeldde Pierre Weiller voor het eerst dat het hier ging om een trompetter. Zie 'Nous avons retrouvé le zouave de Van Gogh', in: *Lettres françaises*, 26 maart 1955, p. 8.
20 Resp. 'C'est donc une combinaison brutale de tons disparates pas commode à mener' en 'Maintenant le deuxième portrait sera assis; en pied contre mur blanc.' Zie New York 1984, p. 106.
21 Zie brief 634/502 van 23 juni 1888. In een brief van 26 juni aan Bernard (635/B8) somde hij de inmiddels vervaardigde werken in een andere volgorde op: 'een tekening van de zittende zoeaaf, een geschilderde schets van een zoeaaf tegen een geheel witte muur en ten slotte zijn portret tegen een groene deur en een paar oranje bakstenen van een muur.' ('un dessin du zouave assis – une esquisse peinte du zouave contre un mur tout blanc et enfin son portrait contre une porte verte et quelques briques orangées d'un mur.')



341g Benjamin Constant, *Zittende arabier*, z.j.. San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco.



341h Emile Bernard, *Bordeelscène*, 1888. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Dat Van Gogh *Zittende zoeaaf* wel beschouwde als een opzichzelfstaand, volwaardig werk mag blijken uit het feit dat hij de tekening met 'Vincent' heeft gesigneerd.[22] Daarnaast spoorde hij Theo in juli aan om *Zittende zoeaaf*, samen met onder meer de meest geslaagde pentekeningen *La Crau gezien vanaf Montmajour* (*cat. 343*) en *Landschap met trein, gezien vanaf Montmajour* (*afb. 342c*), aan te bieden aan de kunsthandelaar George Thomas met het doel de reis van Gauguin naar Arles te financieren.[23]

Zowel aan Emile Bernard als aan zijn broer gaf Van Gogh in eerste instantie aan hoe ontevreden hij was over hetgeen hij had gefabriceerd: hij vond de tekening en schilderijen 'al met al lelijk en mislukt' [635/B8].[24] Toch was hij doordrongen van het nut van zijn werk: 'Figuurstudies maken om te oefenen en om te leren, dat is voor mij eigenlijk de kortste weg om iets te maken wat de moeite waard is' [634/502].[25] Hoewel deze werken in zijn eigen ogen – en volgens hem des te meer in de ogen van anderen – 'bijna altijd afschuwelijk' waren, was het 'toch [...] de studie van het figuur waar je het meest aan hebt, als je het op een andere manier doet dan het ons wordt geleerd bij Monsieur Benjamin Constant bij voorbeeld' [635/B8].[26]

Het is geen toeval dat hij in de context van de zoeaaf juist de Franse oriëntalist Benjamin Constant (1845-1902) noemt. Van Gogh doelde niet op een specifiek werk van deze kunstenaar, maar een tekening als diens *Zittende Arabier* (*afb. 341g*) kan worden gezien als een academische tegenhanger van zijn eigen poging om een waarheidsgetrouwe figuur gestalte te geven. Van Gogh wilde in de voetsporen treden van kunstenaars als Léon Lhermitte (1844-1925), Honoré Daumier (1808-1879) en Jean François Raffaëlli (1850-1924). Hun kunst was gemaakt met 'een *wil*, een *gevoel*, een *hartstocht*, een *liefde*', met een zekere eerlijkheid, ook al was de uitvoering in de ogen van acade-

22 Ronald Pickvance beschouwt in New York 1984, p. 6 cat. 341 als een onafhankelijk werk. Hij wijst er daar op dat de tekening niet zonder meer gezien kan worden als een voorstudie en mogelijk zelfs pas werd gemaakt na het ontstaan van het schilderij. Misschien werkte Van Gogh in augustus opnieuw aan het schilderij (afb. 341d). Hij schreef toen: 'Ik heb weer gewerkt aan een figuur van een zoeaaf, zittend op een bank tegen een witte muur' (j'ai encore travaillé à une figure de zouave assis sur un banc contre un mur blanc', brief 661/519 van 8 augustus 1888). Zie Roskill 1971, p. 51.

23 Zie brief 643/509 van ca. 13 juli 1888.

24 Brief van 26 juni 1888: 'C'est dur et enfin laid et mal foutu.'

25 Brief van 23 juni 1888: 'faire des études de figures pour chercher et pour apprendre ce serait encore après tout pour moi le plus court chemin de faire quelque chose qui vaille.'

26 'pourtant c'est l'etude de la figure qui fortifie le plus si on la fait d'une autre façon qu'on ne nous l'enseigne chez monsieur benjamin constant par exemple.' Uit deze laatste zin spreekt Van Goghs afkeer van academische kunst waar op technisch gebied niets op aan viel te merken, maar waarin het leven ontbrak. Op de academies was er een 'keus van modellen voor historische, Arabische, Louis xv en in één woord *alle, mits niet in de werkelijkheid bestaanbare figuren*' zo meende hij reeds in juli 1885 (brief 522/418 van ca. 14 juli 1885).

mici misschien niet helemaal correct.[27] In zijn streven naar de weergave van een karakter, van het leven in de figuur was ook de naturalistische literatuur een belangrijke inspiratiebron. In een brief aan de kunstenaar John Peter Russell (1858-1931) merkte Van Gogh op dat de bewoners van de streek hem vaak deden denken aan de figuren die hij in het werk van Zola tegenkwam.[28]

Aan Bernard, van wie Van Gogh op 23 juni een tekening van een bordeelscène had ontvangen (*afb. 341h*),[29] schreef hij op 27 juni 1888 dat zij 'de studie van de zoeaaf', waarmee hij doelde op de geschilderde buste (*afb. 341c*), 'qua karakter, zouden kunnen gebruiken' wanneer zij samen 'een bordeel zouden schilderen' [636/B9].[30] Van Gogh wilde het schilderij apart houden voor een ruil met Bernard. Die heeft echter niet plaatsgevonden.[31] Wel stuurde Van Gogh hem een met 'Vincent' gesigneerde aquarelversie op, met de annotatie 'à mon cher copain Emile Bernard' (*afb. 341e*).[32] Net als Bernards bordeelscène, waarop de annotatie 'A mon ami Vincent ce croquis bête. E. Bernard 88' staat, (*afb. 341h*) wordt deze aquarel gekenmerkt door de combinatie van rood en groen in de kleding en door de nadruk op de contouren. Daarnaast is het papierformaat van de werken vergelijkbaar.[33] *Zittende zoeaaf* werd in 1979 verworven door het Van Gogh Museum.[34] De collectie bevatte tot die tijd geen getekende figuurstudies van Van Gogh uit Arles.

27 Zie brief 522/418 van ca. 14 juli 1885.
28 Zie brief 629/501a van ca. 17 juni 1888.
29 Zie brief 634/502 van 23 juni 1888.
30 'Si *à nous deux* nous exécutions un bordel je suis sûr que comme caractère nous y employerions l'étude du zouave.'
31 Van Gogh stuurde het schilderij naar zijn broer op.
32 In de aquarel werkte Van Gogh met potlood, pen in inkt, gekleurd krijt en dekkende waterverf op velijn papier (31,5 x 23,6 cm). Russell ontving een pentekening naar *De zoeaaf* (afb. 341f). Deze tekening werd eind juli-begin augustus 1888 opgestuurd. Zie voor meer informatie over de tekeningen die Van Gogh naar Russell verzond bijvoorbeeld Roskill 1971, p. 171 en Millard 1974, pp. 160, 161.
33 In brief 635/B8 van 26 juni laat Van Gogh Bernard weten diens schets heel interessant te vinden en spreekt hij het voornemen uit dat hij 'een dezer dagen' ('de ces jours ci') van zijn kant een tekening zal opsturen. Mogelijk stuurde hij toen de aquarel als tegenprestatie voor de bordeelscène. Anders dan in Amsterdam/New York, 2005, pp. 222, 223, waar de aquarelversie van de zoeaaf voor het eerst wordt geïnterpreteerd als een kleur- en portretstudie die voorafging aan de geschilderde versie (afb. 341c), wordt het blad hier gerekend tot de kopieën naar schilderijen die Van Gogh midden juli 1888 naar Bernard opstuurde. Zie ook Roskill 1971, p. 170; Millard 1974, p. 160; New York 1984, nr. 62; Otterlo 1990, p. 230; Heenk 1995, p. 172).
34 Op de achterzijde van het blad staat rechtsonder in bruine inkt: 'Vincent van Gogh. "Zouaaf". "Penteekening." Echtheit von uns völlig garantiert, Artz & de Bois, Haag 30 Aug 12'.

Herkomst

Juni/juli 1888-91 Theo van Gogh; 1891-1912 J.G. van Gogh-Bonger; 1912 Kunsthandel Artz & De Bois, Den Haag 1912-? Alfred Flechtheim, Düsseldorf; ?-1929 Paul Cassirer, Berlijn; 1929 gekocht door Galerie Mathiessen voor de Hauke & Co., New York; 1929 gekocht door John Nicholas Brown; 1942-44 bruikleen aan The Joslyn Art Museum, Omaha; 1978 geschenk aan Brown University, Providence; 1979 gekocht door het Van Gogh Museum met steun van de Vincent van Gogh Stichting, bij veiling New York (Christie's), 16 mei, lot 101; permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur

Lettres 1911, p. 112; De la Faille 1928, vol. 3, pp. 135, 136, vol. 4, pl. CLVI; De la Faille 1970, pp. 506, 663; Hulsker 1977, pp. 334, 338, 339; New York 1984, pp. 70, 72, 103, 106 nr. 52, 152, 163, 172; Amsterdam 1987, p. 452 nr. 2.510; Feilchenfeldt 1988, pp. 132, 156; Rome 1988, nr. 83; Otterlo 1990, pp. 22, 234, 235, 275 nr. 203; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 135, 136, 376, vol. 2, pl. CLVI; Heijbroek/Wouthuysen 1993, pp. 39, 204; Heenk 1995, p. 177; Hulsker 1996, pp. 328, 338, 339; Martigny 2000, p. 77; Chicago/Amsterdam 2001-02, pp. 123, 124; Stolwijk/Veenenbos 2002, pp. 54, 151, 195; Amsterdam/New York 2005, pp. 222, 223.

Tentoonstellingen

1897 Groningen, geen cat. bekend; 1902 Parijs, geen cat. bekend [Ffr. 200]; 1905 Amsterdam I, nr. 383 [*f*200]; 1907 Berlijn, nr. 119 (DM 1.000); 1908 München, nr. 87 (*f*450); 1908 Dresden, nr. 91 [*f*450]; 1908 Frankfurt am Main, nr. 98 (te koop); 1908 Den Haag & Amsterdam, resp. geen cat. bekend, nr. 100; 1909-10 Berlijn, nr. 217 (niet te koop); 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 1 [*f*1.000]; 1913-14 Düsseldorf, zonder nr.; 1919 Hannover, nr. 73; 1929 New York, zonder cat.; 1930 New York, nr. 106; 1931 Providence, zonder cat.; 1962 Cambridge, nr. 37; 1973-74 Hartford, Hopkins & Boston, nr. 66; 1984 New York, nr. 52; 1988 Rome, nr. 83; 1990 Otterlo, nr. 203; 2000-01 Detroit, Boston & Philadelphia, zonder nr. [alleen Philadelphia].

342, 343
Montmajour, tweede reeks

Technische gegevens 342, 343
zie pp. 145, 146

'Maar nu ben ik wel 50 keer naar Montmajour geweest om dat uitzicht over die vlakte te bekijken' [643/509], schreef Van Gogh omstreeks 13 juli 1888.[1] Dat aantal moet niet al te letterlijk worden genomen; hij wilde duidelijk maken dat hij de intrigerende plek veelvuldig had bezocht.[2] 'De charme die deze uitgestrekte landschappen voor mij hebben, is heel intens', liet hij Theo in dezelfde brief weten; 'ik heb dan ook nergens *last* van gehad, ondanks de bijzonder vervelende omstandigheid van de mistral en de muggen. Als een uitzicht die kleine ongenoegens doet vergeten, dan moet het toch wel iets hebben.'[3] Om Theo een beeld te schetsen van de Zuid-Franse natuur, verwees Van Gogh naar de Hollandse zeventiende-eeuwse landschapskunst. De omgeving van La Crau deed hem namelijk, net zoals de Camargue, 'afgezien van een verschil in kleur en in zuiverheid van atmosfeer', denken aan 'het oude Holland uit de tijd van Ruysdael' [643/509].[4]

Het gebied inspireerde Van Gogh in juli tot het maken van vijf pentekeningen die het karakteristieke van de omgeving overtuigend laten zien. Daarmee wilde hij zijn broer 'een indruk van een heel mooi stukje Provence' geven [641/505].[5] Hij werd gefascineerd door het uitzicht op het vlakke landschap rondom Montmajour en schonk vrijwel geen aandacht aan de ten noordoosten van de heuvel gelegen bergketen Les Alpilles.[6] Anders dan de serie uit mei (zie *cats. 335-337*) waren het nu geen snel gemaakte tekeningen maar zeer uitgewerkte, grote bladen.

Op 8 of 9 juli liet hij aan Theo weten twee grote nieuwe tekeningen te hebben. Met het oog op het hierna volgende, moeten dit *De rots van Montmajour met pijnbomen* (*cat. 342*) en *Pijnbomen op Montmajour* (*afb. 342a*) zijn geweest; hij was van plan er nog vier andere te maken.[7] Op 9 of 10 juli verzond hij een brief aan Theo waarin hij vertelde samen met zijn vriend Milliet naar Montmajour te zijn geweest, waar zij de tuin en de ruïne hadden verkend. Hij had toen nog een grote tekening gemaakt, 'echter niet van de tuin' [642/506].[8] Hiermee doelde hij op het blad waarop een deel van de ruïne te zien is (*afb. 342b*). Vervolgens tekende hij *La Crau gezien vanaf Montmajour* (*cat. 343*) en *Landschap met trein, gezien vanaf Montmajour* (*afb. 342c*).[9] Deze bladen, die Van Gogh in de brief van rond 13 juli omschreef als de 'twee gezichten op La Crau en op de velden langs de Rhône' [643/509], beschouwde hij als het beste wat hij met de pen had gemaakt.[10] In dezelfde brief schreef hij Theo dat hij zojuist een rol met vijf pentekeningen van de omgeving van Montmajour aan hem had opgestuurd en dat Theo al in het

1 'Seulement voila bien 50 fois que je vais à Mont Majour pour regarder cette vue plate.'
2 Voor Van Gogh en Montmajour, zie ook cats. 335-337 en Amsterdam/New York 2005, pp. 236-47.
3 'Le charme que ces campagnes vastes ont pour moi est bien intense. Aussi je n'ai senti aucun *ennui* malgré des circonstances essentiellement ennuyeuses, le mistral et les moustiques. Si une vue fait oublier ces petites misères-là il faut qu'il y ait quelquechôse.'
4 'sauf une différence de couleur et de limpidité de l'atmosphère – me fait penser à l'antique Hollande du temps de Ruysdael.'
5 Brief van 8 of 9 juli 1888: 'tu auras le resumé d'un bien beau coin de Provence.'
6 Silverman 2001, pp. 55-57 merkt op dat Van Gogh zich vooral aangetrokken voelde tot het uitzicht dat het meest leek op het Nederlandse landschap. In zijn brieven heeft Van Gogh geen uitspraken gedaan die erop wijzen dat hij heel bewust alleen dat uitzicht koos dat daarmee overeen stemde.
7 Zie brief 641/505 van 8 of 9 juli 1888. Nadat F – JH add. 3 (afb. 342a), waarvan het bestaan lange tijd niet bekend was, door Ronald Pickvance werd gepubliceerd in New York 1984, nr. 55 als *Olive trees: Montmajour*, werd vanaf die tijd in de titel altijd verwezen naar olijfbomen. Het betreft echter Aleppo pijnbomen (*Pinus Halepensis*).
8 'non pas du jardin cependant'.
9 De hier voorgestelde volgorde waarin uiteindelijk vijf werken zijn gemaakt, werd eerder beschreven in New York 1984, pp. 109, 110 en later in Heenk 1995, pp. 174, 175. Volgens Millard 1974, p. 160 werden cat. 343 en F 1424 JH 1502 echter midden juli mogelijk als eerste van de serie uitgevoerd. In zijn overzichtswerk uit 1928 wijkt De la Faille af van de nu gangbare datering. Hij plaatste cat. 343 en F 1424 JH 1502 in mei 1888. In de uitgave van 1970 worden deze tekeningen wel midden juli gedateerd. In Londen 1968-69, nrs. 115 en 116 dateert Bowness cat. 343 en F 1424 JH 1502 ook mei 1888. Cat. 342 is zonder uitzondering steeds in juli 1888 gedateerd.
10 'Selon moi les deux vues de la Crau et de la campagne du côté des bords du Rhône sont ce que j'ai fait de mieux de ma plume.'



342 De rots van Montmajour met pijnbomen



343 La Crau gezien vanaf Montmajour



342a *Pijnbomen op Montmajour* (F – JH add. 3), 1888. Doornik, Musée des Beaux-Arts.



342b *Montmajour* (F 1446 JH 1504), 1888. Amsterdam, Rijksmuseum.

bezit was van een ander blad uit deze reeks: 'Een groep heel donkere dennenbomen en de stad Arles op de achtergrond' [643/509], dat hij eind mei had getekend (*afb. 342d*).[11] Zijn voornemen om later ook een totaalbeeld van de ruïne te tekenen, realiseerde hij niet.[12]

Van Gogh hield zich in deze periode zo intensief bezig met tekenen omdat hij bang was anders te veel schildersmaterialen te verspillen. Hij wilde namelijk genoeg verf en doek in voorraad hebben als Gauguin zou komen.[13] Prettige bijkomstigheid was dat het bijna nooit mislukte wanneer hij tekende: 'zoveel vellen Whatman, zoveel tekeningen' [642/506].[14] Overigens maakte de wind het hem toch al onmogelijk om de omgeving te schilderen: 'Dat is hier om wanhopig van te worden als je ergens je ezel neerplant. En daarom zijn de geschilderde studies niet zo af als de tekeningen. Het doek staat altijd te trillen. Bij het tekenen heb ik daar geen last van' [643/509].[15] Het tekenen leverde, naast de bezuinigingen, nog een voordeel op: Van Gogh wilde door de verkoop van tekeningen een financiële bijdrage leveren aan Gauguins reis naar Arles. Hij hoopte dat Theo de Parijse kunsthandelaar George Thomas kon overhalen tot aankoop van de grote bladen. Over *La Crau gezien vanaf Montmajour* (*cat. 343*) en *Landschap met trein, gezien vanaf Montmajour* (*afb. 342c*) schreef hij aan Theo: 'hij krijgt ze niet voor minder dan 100 fr. per stuk, al zou ik hem de *drie* andere in dat geval *cadeau* moeten geven, want we hebben dringend geld nodig. Maar we kunnen ze

11 'Un groupe de pins très sombre et la ville d'Arles dans le fond.' In zijn brief noemt Van Gogh dit het zesde blad. De tekening ontstond ca. 27-29 mei 1888. Zie Amsterdam/New York 2005, pp. 162, 163.
12 Zie ook brief 643/509 van ca. 13 juli 1888.
13 Zie voor de komst van Gauguin de inleiding, pp. 17, 18.
14 Brief van 9 of 10 juli 1888: 'autant de feuilles Whatman, autant de dessins.' Alle zes tekeningen uit de serie zijn gemaakt op een heel vel velijn papier met het watermerk J WHATMAN TURKEY MILL 1879. Zie New York 1984, pp. 111-17 en Heenk 1995, pp. 168, 174. In de collectie van het Van Gogh Museum bevinden zich nog enkele andere bladen met dit watermerk: cats. 326, 341 en 345. Het eerstgenoemde blad, dat is bijgesneden, bevat slechts een deel van het watermerk, namelijk J WHATMAN.
15 'C'est là ce qui est désolant ici quant on plante son chevalet quelquepart. Et c'est bien pour cela que les etudes peintes ne sont pas aussi faites que les dessins. la toile tremble toujours. Pour dessiner cela ne me gêne pas.' Punaisegaatjes in de hoeken van cats. 342 en 343 wijzen er waarschijnlijk op dat Van Gogh deze bladen voordat hij ging tekenen vastprikte op een stevige ondergrond.



342c *Landschap met trein, gezien vanaf Montmajour* (F 1424 JH 1502), 1888. Londen, British Museum.



342d *Gezicht op Arles vanaf Montmajour* (F 1452 JH 1437), 1888. Oslo, Nasjonalgalleriet.

niet voor minder geven, dat is de prijs. En niet iedereen zou het geduld hebben om zich te laten opvreten door de muggen en te vechten tegen die nooit aflatende ergernis van de mistral, nog afgezien van het feit dat ik de dagen buiten heb doorgebracht met een beetje brood en melk, omdat het te ver was om telkens terug te gaan naar de stad' [643/509].[16]

Van de zes bladen uit de reeks worden er twee bewaard in het Van Gogh Museum: *De rots van Montmajour met pijnbomen* (*cat. 342*) en *La Crau gezien vanaf Montmajour* (*cat. 343*). Vooral het eerste (*cat. 342*) geeft een intiem beeld van de natuur in de nabijheid van de abdij. Van Gogh vervaardigde dit werk op de rots ten westen van de abdij, waarbij hij in westelijke richting keek. De compositie van deze krachtige tekening wordt gekenmerkt door de nadruk op de diagonaal. Van Gogh koos voor een laag standpunt, zodat de beschouwer van het blad opkijkt tegen de hoge kalkachtige rotsen en de bomen, die afsteken tegen de heldere lucht. Daar liet hij het blad oningevuld, op enkele snel met de rietpen neergezette vogels na, net zoals in *Pijnbomen op Montmajour* (*afb. 342a*). De hoogte van de rots wordt geaccentueerd door het doorkijkje links, naar de lager gelegen vlakte van Le Trebon met in de verte de torens en daken van Arles.[17]

De voorstelling van een landschap met rots en bomen was een vertrouwd motief in de Japanse kunst, waarmee Van Gogh goed bekend was.[18] De wijze waarop hij de overweldigende, ruige natuur heeft weergegeven in catalogusnummer 342 roept echter ook een zeventiende-eeuws Nederlands voorbeeld in herinnering: in *Le Buisson* (*afb. 342e*) toonde Jacob van Ruisdael (1628/29-1682) eveneens de grootsheid van de natuur door een groep bomen in de wind centraal te stellen en die te laten contrasteren met het stadsgezicht in de verte. Door de aanwezigheid van een man met honden liet hij zien hoe nietig de mens is ten opzichte van de natuur – wat Van Gogh op zijn beurt deed in de panorama's die hij vanaf Montmajour maakte (*cat. 343* en *afb. 342c*). Van Gogh had Ruisdaels schilderij in februari 1875 bewonderd in het Louvre.[19]

16 'il ne les peut pas avoir à moins de 100 fr. pièce. Dussé-je lui donner les *trois* autres *comme cadeau* dans ce cas, puisque nous sommes pressés d'avoir de l'argent. Mais nous ne pouvons les donner à moins, cela coûte cela. Et tout le monde n'aurait pas la patience de se faire boulotter par les moustiques, de lutter contre cette agaçante contrariété du mistral continuel, sans compter que j'ai passé les journées dehors avec un peu de pain et de lait, cela étant trop loin pour retourner à tout moment à la ville.' Zie ook Chicago/Amsterdam 2001-02, p. 125. In brief 644/510 van 15 juli 1888 dringt Van Gogh er nogmaals op aan om (onder meer) de Montmajour-tekeningen aan te bieden aan Thomas.

17 De stervormige struiken rechts in de tekening zijn waarschijnlijk rozemarijn; links in de voorgrond bevinden zich enkele grasachtige struiken.

18 Zie Amsterdam 1987, p. 228.

19 Van Gogh was ook bekend met de 'magistrale' ets die Charles François Daubigny (1817-1878) naar genoemd werk van Ruisdael had gemaakt (zie brief 157/136 van 24 september 1880). Zie Amsterdam 1987, p. 228.



342e Jacob van Ruisdael, *Le Buisson*, ca. 1650-1680. Parijs, Musée du Louvre.

Nadat hij klaar was met de eerste opzet in potlood, die in gedoezelde vorm vooral nog rechts in de voorgrond is te zien, tekende en schilderde Van Gogh met zwarte inkt die hij in twee diktes opbracht. Daarbij gebruikte hij eerst de verdunde, lichtere tint en daarna de donkere. Met de krachtige stijl lijkt hij bewust de grootsheid van de natuur te hebben willen benadrukken. Hij werkte niet alleen met een rietpen: de fijnere lijnen van het landschap in de achtergrond zijn gezet met een dunne pen en in de voorgrond is een deel van de begroeiing door middel van een penseel weergegeven.[20]

Voor elk onderdeel van de voorstelling hanteerde Van Gogh een ander patroon: de rotsen zijn voornamelijk weergegeven met kruisarceringen. Deze strakke lijnen, die soms werden neergezet terwijl de rietpen bijna geen inkt meer bevatte, contrasteren met de levendige, sikkelvormige toetsen en penseelstreken in de voorgrond links en met de zwierige vorm van de pijnbomen. De signatuur rechtsonder wordt dermate overheerst door de krachtige pennenstreken, dat deze in eerste instantie niet opvalt.

Hoewel de op sommige plekken glimmende inkt donker oogt, blijkt uit een vergelijking met een facsimile uit 1928 dat deze nog krachtiger moet zijn geweest en dat het contrast met het oorspronkelijk witte – maar nu vergeelde – papier veel sterker was.[21] Alleen de randen, die in het verleden verborgen waren onder een passe-partout, zijn nog redelijk licht van kleur. In de lucht zijn nu enkele vlekken te zien, die er nog niet waren toen de tekening in 1928 werd gereproduceerd.

La Crau gezien vanaf Montmajour (*cat. 343*) tekende Van Gogh vanaf de zuidelijke toegangsweg naar de abdij, een weg die tegenwoordig niet meer wordt gebruikt (*afb. 342f*). Hij richtte zijn blik in zuidoostelijke richting (*afb. 342g*). In de linkerbenedenhoek van het blad noteerde hij: 'La Crau/ Vue prise à Mont Major'.[22] Deze titel geeft geen volledige informatie over het uitzicht: hoewel het hoger gelegen gebied in de

20 Over F 1452 JH 1437 (afb. 342d) schreef Van Gogh: 'Ik heb die met zeer dikke rieten gedaan op dun Whatman en in 't verschiet gewerkt met een veeren pen voor de fijnere lijnen.' Zie brief 621/498a van 29 of 30 mei 1888.

21 Zie Meier-Graefe 1928, nr. XIII.

22 Hetzelfde deed hij in *Landschap met trein, gezien vanaf Montmajour* (afb. 342c), waarbij hij de tekst 'la campagne du côté des bords/ du Rhône vue de/ Mont Major' benadrukte door hem te omkaderen.



342f Foto van de zuidelijke toegangsweg naar de abdij van Montmajour, z.j. Amsterdam, Van Gogh Museum.



342g Foto van het uitzicht vanaf Montmajour, door M.E. Tralbaut, ca. 1955. Amsterdam, Van Gogh Museum.

achtergrond inderdaad La Crau is, zijn voornamelijk de wijngaarden en korenvelden van de zeer vruchtbare vlakte van Le Trebon te zien.[23] Links is een deel van de Mont de Cordes zichtbaar, die Van Gogh ook al in mei enkele malen had getekend (zie bijvoorbeeld *afb. 335a* en *335b*).

Voor de verschillende delen van het vlakke landschap, dat was bedekt met 'wijngaarden en stoppelvelden' [643/509],[24] paste Van Gogh verschillende soorten stippen, strepen en geometrische patronen toe, waarmee de vlakheid van het landschap wordt geaccentueerd.[25] Doordat zowel de Mont de Cordes als de velden en wegen links en rechts abrupt zijn afgesneden, wordt de weidsheid van het uitzicht benadrukt: het gebied strekt zich verder uit, over de grenzen van het papier. Het hoge standpunt draagt, net als de gevarieerde grafische wijze waarop de verschillende velden zorgvuldig zijn weergegeven, bij tot het accentueren van de uitgestrektheid van de omgeving. Doordat er niet slechts één verdwijnpunt is, dwaalt het oog van de beschouwer vanaf de rots, via de olijfbomen in de voorgrond, over het uitgestrekte landschap en de heuvelrug in de verte.[26] Door de toevoeging van enkele kleine figuren in het landschap heeft Van Gogh benadrukt hoe immens dit was.

Het weidse uitzicht vanaf Montmajour op de lager gelegen, uitgestrekte vlakte is vergelijkbaar met dat van de zeventiende-eeuwse panorama's, zoals die van Ruisdael, waarmee Van Gogh goed bekend was (*afb. 342h*).[27] Hoewel *La Crau gezien vanaf Montmajour* (*cat. 343*) en *Montmajour* (*afb. 342b*) anders dan wel is gesuggereerd niet samen één panorama vormen – ze passen niet precies aan elkaar – heeft Van Gogh zeker geprobeerd de omgeving zo nauwkeurig mogelijk vast te leggen.[28]

In *Landschap met trein, gezien vanaf Montmajour* (*afb. 342c*), dat kan worden beschouwd als een pendant van catalogusnummer 343, is de trein naar Fontvieille te zien. Bij het tekenen van dit uitzicht keek Van Gogh naar het noordwesten, in de richting van de oevers van de Rhône. Aan de horizon is een glimp te zien van de bergketen Les Alpilles. Volgens Van Gogh leken de tekeningen *La Crau gezien vanaf Montmajour* en *Landschap met trein, gezien vanaf Montmajour* op het eerste gezicht op 'een geo-

23 Dit werd eerder opgemerkt door Jirat-Wasiutyński 2002, p. 83. Le Trebon, het gebied ten noordoosten van Arles, is ongeveer 3.430 hectares groot en wordt in het noorden begrensd door Tarascon en Fontvieille, in het oosten door de heuvels van La Crau, in het westen door de Rhône en in het zuiden door de hoogvlakte van Mouleyres. Zie Paul Allard, *Arles et ses terroirs. 1820-1910*, Parijs 1992, p. 35.
24 'de vignes et de champs de chaumes.'
25 Deze werkwijze is wel vergeleken met de heraldische methode, waarbij kleuren worden aangegeven door middel van gevarieerde (lijnen)patronen. De diversiteit aan lijnen en stippen in *La Crau gezien vanaf Montmajour* kan worden opgevat als equivalent van de verschillende kleuren in een schilderij. Zie Carl Nordenfalk, *The Life and Work of Van Gogh*, Londen 1953, p. 145.
26 Zie ook New York 1984, p. 117.
27 Zie Amsterdam 1987, p. 226.
28 Zie Carroy 1962, pp. 139-42, Tellegen-Hoogendoorn 1964, pp. 57-61 en Walker 1982, p. 383. Heenk 1995, p. 176 beweert dat Van Gogh een perspectiefraam heeft gebruikt om zo afb. 342b en cat. 343 tot een eenheid te maken; er zijn daarvan echter geen sporen in deze werken te vinden.

grafische kaart, wat de *factuur* betreft een stafkaart' [643/509].[29] Net als op een landkaart gaf hij beide werken een titel om de locatie te duiden.[30] Mogelijk deed hij dit ook met het oog op een eventuele verkoop.

Toen hij de serie opstuurde, gaf Van Gogh zijn broer het dringende advies de twee panoramische uitzichten (*cat. 343* en *afb. 342c*) te bekijken 'in een heel licht café waar geen andere schilderijen hangen, of buiten. Er moet misschien een rieten lijst omheen, zoiets als een heel dun latje. Hier werk ik in een kaal interieur, 4 witte muren en op de grond rode plavuizen. Dat ik erop aandring dat je die twee tekeningen zo bekijkt, is omdat ik je zo graag EEN JUISTE INDRUK wilde geven van de eenvoud van de natuur hier' [643/509].[31] Hij was op het idee gekomen om de werken te bekijken in een sober interieur door Pierre Loti's roman *Madame Chrysanthème* (1888), die hij zojuist had gelezen en waarin hij gegevens over Japan had aangetroffen die hem interesseerden.[32] 'Het heeft me heel wat te denken gegeven dat de echte Japanners NIETS AAN DE WAND hebben, de beschrijving van het klooster of de pagode waar *niets* is (de tekeningen en snuisterijen zijn in laden opgeborgen). Dus zo moet je naar een japonaiserie kijken – in een heldere kamer, helemaal kaal, met uitzicht op het landschap' [643/509].[33]

29 'c'est à premiere vue une carte geographique, un plan stratégique quant à la *facture*.'
30 Marian Mazzone wees erop dat eigenschappen als het hoge standpunt, de gevarieerde pennenstreken, de manipulatie van het perspectief en het toevoegen van geschreven informatie elementen zijn waardoor ook zeventiende-eeuwse landschappen worden gekenmerkt. Dergelijke panorama's waren op hun beurt weer nauw verbonden met de wijze waarop in de Nederlandse Gouden Eeuw informatie op plattegronden in kaart werd gebracht. Net als een landkaart was een getekend of geschilderd panorama uit die tijd een oppervlakte waarop een assemblage van de wereld te zien was. Van Gogh, die het Franse landschap zag door zijn Nederlandse ogen, heeft volgens haar een vergelijkbare werkwijze gehanteerd als de landschapskunstenaars uit de Gouden Eeuw. Zie Mazzone 1990, pp. 19-44. Zie ook: Svetlana Alpers, 'The Mapping Impulse in Dutch Art', in *The art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1984, pp. 119-68. Het is echter onwaarschijnlijk dat Van Gogh zich werkelijk ten doel had gesteld om een werk te maken dat leek op een zeventiende-eeuws panorama: hij gaf deze kunst slechts als voorbeeld om Theo een idee te geven van hoe het Zuid-Franse landschap eruit zag. Ook zijn er geen aanwijzingen dat hij specifiek een zeventiende-eeuwse kaart in gedachte had toen hij zijn tekening vergeleek met een stafkaart.
31 'Regardes les dans un café bien clair où il n'y ait rien d'autre en tableaux – ou dehors. Il y faudrait peutêtre une bordure de roseau comme une baguette. Ici je travaille moi dans un intérieur nu, 4 murs blancs et des pavés rouges par terre. Si j'insiste que tu regardes ces deux dessins ainsi c'est que je voudrais tant te donner UNE IDÉE VRAIE de la simplicité de la nature d'ici.'
32 Zie brief 630/B7 van ca. 19 juni 1888.
33 'cela m'a bien donné à penser que les vrais japonais n'ont RIEN SUR LES MURS. La description du cloitre ou de la pagode où il n'y a *rien* (les dessins, curiosités, sont cachés dans des tiroirs). Ah c'est donc comme ça qu'il faut regarder une japonaiserie – dans une piece bien claire, toute nue, ouverte sur le paysage.'



342h Jacob van Ruisdael, *Blekerijen van Overveen*, z.j. Den Haag, Mauritshuis.





342i Utagawa Hiroshige, *Drieënvijftig stations langs de Tōkaidō: Fukuroi: The famous kites of Enshū*, 1833. Amsterdam, Van Gogh Museum.

342j Shunkōsai Hokuei, *Iwai Shijaku als Neigyokujo*, 1833. Amsterdam, Van Gogh Museum.

In een brief aan Emile Bernard ging Van Gogh kort in op het Japanse in de tekeningen zelf: 'Het ziet er NIET Japans uit, en toch is het in *werkelijkheid* het meest Japanse werk dat ik ooit gemaakt heb. Een microscopisch klein figuurtje van een boer, een treintje dat door het koren rijdt; dat is alles wat er aan leven in is' [645/B10].[34] Meer inzicht over de wijze waarop de Japanse kunst hem bij het tekenen had beïnvloed gaf hij niet, maar een vergelijking met Japanse voorbeelden laat zien dat er diverse overeenkomsten zijn: zo is het vogelvluchtperspectief kenmerkend voor de *kakemono* (een schilderij op een afhangende rol zijde of papier) en voor taferelen op kamerschermen. Daarnaast zijn er verschillende uitzichten in vogelvlucht en met een hoge horizon onder meer te vinden in Hiroshiges serie *Drieënvijftig stations langs de Tōkaidō* (*afb. 342i*). Annet Tellegen wees op het 'verhalende perspectief' dat de Japanse kunst kenmerkt en dat terug te vinden is in Van Goghs tekening: het landschap kan niet in één oogopslag worden omvat, maar als in een verhaal volgen de beelden elkaar op. Ook in het ontbreken van schaduw als middel om volume en ruimte weer te geven, is catalogusnummer 343 verwant met de Japanse kunst.[35] De opzet van Van Goghs tekening kenmerkt zich verder door het gebruik van levendige, karakteristieke pennenstreken voor de verschillende onderdelen van de tekening. Een vergelijkbare manier van werken met verschillende patronen is te zien in een houtsnede die eigendom was van de broers Van Gogh (*afb. 342j*). Ten slotte is ook de omkaderde beschrijving van *Landschap met trein, gezien vanaf Montmajour* ook wel in verband gebracht met Japanse voorbeelden (*afb. 342i*).[36]

Voor het vervaardigen van *La Crau gezien vanaf Montmajour* hanteerde Van Gogh een gelijkaardige werkwijze als bij *De rots van Montmajour met pijnbomen* (*cat. 342*). In de voorgrond van het landschap is de gedoezelde potloodondertekening duidelijk aanwezig; ook de lijnen waarmee de velden globaal met dit materiaal werden gemarkeerd, zijn goed te zien. De bomen, struiken, figuren en de hut in het middenplan en in de achtergrond zijn direct opgezet in inkt. Er zijn twee soorten inkt te onderscheiden: de thans lichtbruine tint werd als eerste opgebracht, waarna Van Gogh met zwarte inkt

34 Brief van 15 juli 1888: 'Ça *n'a* PAS l'air japonais et c'est la chôse la plus japonaise *reellement* que j'aie faite. Un personnage microscopique de laboureur, un petit train qui passe dans les blés, voila toute la vie qu'il y a là-dedans.'
35 Zie Tellegen 1967, pp. 30, 31.
36 Zie Amsterdam 1987, p. 226 en Amsterdam 1991 II, p. 27.



342k Reproductie van cat. 343. Uit: Faksimiles 1928. Amsterdam, Van Gogh Museum.

verder tekende. Dat deze als laatste werd toegepast is bijvoorbeeld goed te zien op de plek waar het wandelende paar werd getekend: de zwarte stippen in het landschap zijn daar zorgvuldig omheen geplaatst. Dat is ook het geval bij de lichtbruine bomen in het veld rechts daarnaast, achter de weg. Het is niet uitgesloten dat Van Gogh de zwarte inkt geheel of gedeeltelijk pas heeft aangebracht in zijn atelier.[37] Deze zwarte inkt is linksonder op sommige plaatsen wat uitgeveegd. Van Gogh had de tekening toen al gesigneerd. De annotatie, die net als de signatuur en de tekening op die plek zwart is, werd pas daarna geplaatst: hier lopen de letters over de uitgeveegde pennenstreek.

Uit een vergelijking met een reproductie uit 1928 (*afb. 342k*) kan worden afgeleid dat het aanzicht van *La Crau gezien vanaf Montmajour* aanmerkelijk is veranderd.[38] De kleuren in de tekening vormden oorspronkelijk veel meer een eenheid: wat nu lichtbruin oogt, was vroeger zeer donker olijfgroen en het zwart was krachtiger dan nu. Het contrast tussen de twee tinten, die in de wijnvelden nu zo duidelijk een geweven patroon laten zien, was vroeger slechts minimaal. Deze verbleking van de inkten is er tevens de oorzaak van dat de ondertekening thans beter zichtbaar is. Daarnaast is het contrast tussen het oorspronkelijk crèmekleurige, maar nu vergeelde, papier en de eveneens verkleurde inkten nu lang niet meer zo groot als Van Gogh had bedoeld.[39]

Anders dan in de hiervoor besproken tekening *De rots van Montmajour met pijnbomen*, zijn in *La Crau gezien vanaf Montmajour* geen penseelstreken te vinden. Wel gebruikte Van Gogh rietpennen van verschillende diktes. Voor de heel dunne verticale arceringen in de achtergrond hanteerde hij een zeer smalle pen. De diepte wordt mede gesuggereerd doordat de pennenstreken in de voorgrond vrij breed zijn, in het middenstuk smaller en in de achtergrond zeer fijn. Ondanks het veranderde uiterlijk en afgezien van enkele kleine beschadigingen oogt deze tekening nog steeds imposant; het is zeker een van de meesterwerken in Van Goghs getekende oeuvre.

37 Zie New York 1984, p. 110. Zie ook Heenk 1995, p. 175, die opmerkte dat de zwarte inkt is opgebracht nadat Van Gogh met bruine inkt had getekend en suggereerde dat een groot deel van de stippen en lijnen pas in het atelier werd toegevoegd.
38 Meier-Graefe 1928, nr. 111.
39 Door golven in het papier is de verkleuring in de lucht niet egaal, maar zijn er verticale strepen te zien.

342
De rots van Montmajour met pijnbomen
6-8 juli 1888
Potlood, pen, rietpen en penseel in zwarte inkt, op velijn papier
49,1 x 61,0 cm
Watermerk: J WHATMAN TURKEY MILL 1879
Gesigneerd r.o.: Vincent

Inv. d 344 V/1962
F 1447 JH 1503

HERKOMST
Juli 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Van Meurs 1910, buiten cat.; Bremmer 1927, afl. 3, pp. 22, 23 nr. 23; De la Faille 1928, vol. 3, p. 136, vol. 4, pl. CLVII; Marées-Gesellschaft 1928, pl. XIII; Meier-Graefe 1928, ill. 22; Amsterdam 1958, nrs. 252, 253 + ill.; De Gruyter 1961, p. 107 nr. 45; Tellegen 1967, pp. 18 noot 3, 26, 27; Tralbaut 1969, p. 251; De la Faille 1970, pp. 506, 507, 663; Roskill 1971, pp. 170, 177 noot 193; Millard 1974, p. 160; Hulsker 1977, pp. 338, 342, 343; New York 1984, pp. 71, 78, 110, 111 nr. 54, 125, 180, 251; Amsterdam 1987, pp. 228, 229, 454 nr. 2.519; Feilchenfeldt 1988, p. 132; Dorn 1990, p. 300 noot 425; Otterlo 1990, pp. 35, 227, 259 nr. 186; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 136, 377, vol. 2, pl. CLVII; Heenk 1995, p. 174; Hulsker 1996, pp. 334, 342, 343; Dorn 1997-98, p. 21; Tokio 2000, pp. 78, 79, 174 nr. 21; Amsterdam/New York 2005, pp. 49, 240, 241 nr. 83.

TENTOONSTELLINGEN
1893 Leiden, zonder cat.; 1896-97 Parijs, zonder cat. [niet te koop]; 1900-01 Rotterdam, nr. 5 [*f*175]; 1902 Parijs, geen cat. bekend [Ffr. 400]; 1905 Amsterdam I, nr. 396 [*f*450]; 1906 Berlijn, nr. 54 (DM 1.000); 1911 Amsterdam, nr. 64; 1913 Den Haag, nr. 151; 1914 Antwerpen, nr. 78; 1914 Berlijn, nr. 56; 1914 Keulen & Hamburg, geen cat. bekend; 1914-15 Amsterdam, nr. 175; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1915 Amsterdam, nr. 27; 1920 New York, nr. 5 [$4.000]; 1921 New York, zonder cat.; 1926 Amsterdam, nr. 54; 1926-27 Londen, nr. 20 [*f*2.000]; 1927-28 Berlijn, nr. 61; 1928 Wenen & Hannover, nr. 61; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 61; 1929 Amsterdam, nr. 57; 1929-30 Rotterdam, nr. 41; 1930 Laren, nr. 55; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 39, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 204; 1935-36 New York, Philadelphia, Boston, Cleveland, San Francisco, Kansas City, Minneapolis, Chicago & Detroit, nr. 108; 1937 Parijs, nr. 75; 1937 Oslo, nr. 33; 1938 Kopenhagen, nr. 29; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 83; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 61; 1946 Kopenhagen, nr. 65; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 93; 1947 Parijs, nr. 94; 1947 Genève, nr. 94; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 148; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 97, nr. 98; 1948-49 Den Haag, nr. 255; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 103; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 91; 1951 Arles, nr. 91; 1951 Amsterdam, nr. 67; 1952 Bazel, nr. 74; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 80; 1953 Den Haag, nr. 104; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 125; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 122; 1954-55 Bern, nr. 140; 1955 Antwerpen, nr. 281; 1955 Amsterdam, nr. 176; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 115; 1957 Breda, nr. 65; 1957 Marseille, nr. 60; 1957-58 Stockholm, nr. 69, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 128; 1959 Aix-en-Provence, nr. 30; 1959-60 Utrecht, nr. 83; 1960 Enschede, nr. 44; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 126; 1961 Arles, nr. 14; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 122; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 122; 1963 Amsterdam, nr. 102; 1966 Parijs & Albi, nr. 49; 1967 Lille & Zürich, nr. 51; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 48; 1968 Luik, nr. 48; 1968-69 Londen, nr. 129; 1969 Humlebæk, nr. 26; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 96 & Columbus, nr. 28; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 96; 1971-72 Parijs, nr. 176; 1972 Bordeaux, nr. 60; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 65; 1975 Malmö, nr. 71; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 71; 1984 New York, nr. 54; 1990 Otterlo, nr. 186; 2000 Tokio, nr. 21; 2005 Amsterdam & New York, nr. 83.

343
La Crau gezien vanaf Montmajour
11-12 juli 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine en zwarte inkt, op velijn papier
49,0 x 61,0 cm
Watermerk: J WHATMAN TURKEY MILL 1879
Gesigneerd l.o.: Vincent
Annotatie l.o.: La Crau/ Vue prise à Mont Major

Inv. d 349 V/1962
F 1420 JH 1501

Brief 643/509

HERKOMST
Juli 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Plasschaert 1898, ill.; Cohen Gosschalk 1908, ill. p. 227; Van Meurs 1910, nr. 16; Lettres 1911, pl. LXVII; Bremmer 1918, afl. 11, pp. 127, 128 nr. 85; De la Faille 1928, vol. 3, p. 129, vol. 4, pl. CXLIX; Marées-Gesellschaft 1928, pl. III; Meier-Graefe 1928, ill. 21; Londen/Birmingham/Glasgow 1947-48, pp. 55, 56 nr. 142; Gaunt 1950, p. 59; De Gruyter 1961, p. 104 nr. 37; Carroy 1962; Tellegen-Hoogendoorn 1964; Tellegen 1967, pp. 18 noot 3, 22, 24, 26-28, 30; Londen 1968-69, p. 82 nr. 115; Wadley 1969, p. 37; De la Faille 1970, pp. 497, 662; Roskill 1971, pp. 170, 175 noot 183, 177 noot 193; Millard 1974, p. 160; Chetham 1976, p. 163, ill. 117; Hulsker 1977, pp. 338, 342; Walker 1982; New York 1984, pp. 71, 78-80, 109, 110, 117 nr. 57, 118, 125, 133, 180, 251; New York 1986-87, p. 96; Amsterdam 1987, pp. 226, 227, 454 nr. 2.518; Feilchenfeldt 1988, p. 131; Dorn 1990, p. 300 noot 425; Mazzone 1990; Otterlo 1990, pp. 25, 26, 227, 228, 260 nr. 187; Amsterdam 1991 II, p. 27; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 129, 369, vol. 2, pl. CXLIX; Heenk 1995, pp. 174-76, 246; Hulsker 1996, pp. 334, 342; Dorn 1997-98, p. 21; Silverman 2001, pp. 55-57; Chicago/Amsterdam 2001-02, p. 163; Jirat-Wasiutyński 2002, p. 83; Amsterdam/New York 2005, pp. 49, 50, 244, 245 nr. 85.

TENTOONSTELLINGEN

1897 Groningen, geen cat. bekend; 1898 Den Haag, buiten cat.; 1900-01 Rotterdam, nr. 13 [*f*200]; 1901 Zwolle, nr. 1; 1905 Amsterdam I, nr. 413 [*f*500]; 1906 Berlijn, nr. 60 (niet te koop); 1911 Amsterdam, nr. 62; 1913 Den Haag, nr. 150; 1914-15 Amsterdam, nr. 140; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1915 Amsterdam, nr. 26; 1924 Bazel, nr. 88 (niet te koop); 1924 Zürich, nr. 88 (niet te koop); 1924 Stuttgart, nr. 12 (niet te koop); 1925 Parijs, zonder nr. [niet te koop]; 1925 Den Haag, zonder cat.; 1926-27 Londen, nr. 22 [niet te koop]; 1927-28 Berlijn, nr. 60; 1928 Wenen & Hannover, nr. 60; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 60; 1929 Amsterdam, nr. 51; 1929-30 Rotterdam, nr. 36; 1930 Hilversum, geen cat. bekend; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 34, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 205; 1937 Parijs, nr. 72; 1937 Oslo, nr. 32; 1938 Kopenhagen, nr. 28; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 85; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 51; 1946 Kopenhagen, nr. 55; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 85; 1947 Parijs, nr. 86; 1947 Genève, nr. 86; 1947 Rotterdam, nr. 78; 1947 Bazel, nr. 150; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 142; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 91, nr. 92; 1948-49 Den Haag, nr. 250; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 97; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 88; 1951 Arles, nr. 88; 1953 Zürich, nr. 74; 1953 Den Haag, nr. 101; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 122; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 119; 1955 Antwerpen, nr. 277; 1955 Amsterdam, nr. 172; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 113; 1957 Breda, nr. 63; 1957 Marseille, nr. 58; 1957-58 Stockholm, nr. 63, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 124; 1959 Aix-en-Provence, nr. 26; 1959-60 Utrecht, nr. 82; 1960 Enschede, nr. 39; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 124; 1961 Arles, nr. 9; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 117; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 117; 1964 Zundert, nr. 22; 1966 Parijs & Albi, nr. 44; 1967 Lille & Zürich, nr. 46; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 43; 1968 Luik, nr. 43; 1968-69 Londen, nr. 115; 1969 Humlebæk, nr. 21; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 91 & Columbus, nr. 23; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 91; 1971-72 Parijs, nr. 171; 1972 Bordeaux, nr. 57; 1972 München, nr. 955; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 64; 1984 New York, nr. 57; 1990 Otterlo, nr. 187; 2005 Amsterdam & New York, nr. 85.

344
De zaaier

Ca. 3-8 augustus 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, op velijn papier
24,4 x 32,0 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 348 V/1962
F 1441 JH 1543

Brief
661/519

Na de verzending van de vijf grote Montmajour-bladen (zie *cats. 342, 343*) op 13 juli 1888, begon Van Gogh met het maken van tekeningen naar doeken die hij de voorafgaande twee maanden had geschilderd. De eerste vijftien daarvan waren bestemd voor Emile Bernard en vormden Van Goghs aandeel in een tekeningenruil.[1] Eind juli besloot hij ook voor zijn vriend John Peter Russell (1858-1931) dergelijke tekeningen te maken: de twaalf bladen voor deze in Frankrijk woonachtige Australische kunstenaar verstuurde hij omstreeks 3 augustus; ze moesten Russell overhalen een schilderij van Gauguin bij Theo te kopen.[2]

Terwijl Van Gogh nog aan de tekeningen voor Russell bezig was, kondigde hij in een brief van 31 juli aan dat hij voor Theo ook 'van die schetsen [...] naar geschilderde studies' zou maken; 'je zult zien dat ze iets Japans hebben' [656/516].[3] Hij lichtte die laatste opmerking niet toe, maar uit zijn brieven blijkt dat hij bijvoorbeeld onder de indruk was van de snelheid waarmee Japanners tekenden.[4] Het is dan ook goed mogelijk dat voor hem de overeenkomst tussen zijn kopieën en Japanse prenten en tekeningen gelegen was in de vlotte, grafische lijnvoering, die per onderdeel van de voorstelling een eigen karakter heeft.[5]

Over de reden waarom hij deze tekeningen naar schilderijen had gemaakt, wijdde Van Gogh later wel uit: hij wilde zijn broer er een indruk mee geven van de lijnvoering in de geschilderde studies, die door de mistral een wat verwilderd karakter had gekregen.[6] Het was zijn bedoeling om net als aan Russell ook aan Theo twaalf tekeningen op te sturen, maar toen hij de bladen op 8 augustus verzond (samen met drie andere tekeningen), noemde hij er slechts vijf: 'Ik heb zojuist 3 grote tekeningen verstuurd en ook een paar kleinere [...]. Nu, de Oogst, de Tuin, de Zaaier en de twee zeegezichten zijn schetsen naar geschilderde studies. Ik geloof dat al die ideeën goed zijn, maar de geschilderde studies ontbreekt het aan precisie in de penseelvoering. Reden te meer waarom ik de behoefte voelde om ze te tekenen' [661/519].[7] Aan het eind van de brief sprak Van Gogh de hoop uit nog andere schetsen van geschilderde studies op te sturen, maar voor zover bekend heeft hij dat nooit gedaan. *De zaaier*, naar het gelijknamige schilderij in het Kröller-Müller Museum (*afb. 344a*), is de enige van de vijf kopieën voor Theo die zich nog in de collectie in het Van Gogh Museum bevindt.[8]

1 Omstreeks 29 juli ontving Van Gogh tien tekeningen van Bernard die hij enkele dagen later doorstuurde naar Theo met als doel dat die anderen daarmee voor het werk van Bernard kon interesseren. Deze bladen bevinden zich in het Van Gogh Museum, inv. nrs. d 611 V/1962, d 637 V/1962, d 639-d 642 V/1962, d 644-d 647 V/1962. Zie Roskill 1970 II, pp. 219, 220.
2 Het geld dat zo'n verkoop zou opbrengen moest Gauguins komst naar Arles mogelijk maken. Voor de samenstelling van de zendingen aan Bernard en Russell, zie Thannhauser 1938, p. 8, noot 55 en 56 (alleen Russell); Roskill 1971, pp. 141-56, 170, 171; Millard 1974, pp. 160, 161; Otterlo 1990, pp. 231-33; Heenk 1995, pp. 170-72, en Amsterdam/New York 2005, pp. 266-77.
3 'J'espère faire pour toi aussi de ces croquis d'après des etudes peintes, tu verras que cela a un certain air japonais.' Zie voor de drie groepen tekeningen de inleiding, pp. 13-15.
4 Zie brief 623/500 van ca. 5 juni 1888.
5 Deze snelheid van werken wordt ook beschreven in Pierre Loti's *Madame Chrysanthème* (1888), een boek dat Van Gogh in brief 630/B7 van ca. 19 juni 1888 voor het eerst noemt; zie ook cats. 342, 343 en de inleiding, p. 11.
6 Zie brief 660/518 van 6 augustus 1888.
7 'Je viens d'expédier 3 grands dessins ainsi que quelques autres plus petits [...]. Maintenant la moisson, le jardin, le semeur et les deux marines sont des croquis d'après etudes peintes. Je crois que toutes ces idées sont bonnes mais les études peintes manquent de netteté dans la touche. Raison de plus pourquoi j'ai senti le besoin de les dessiner.' De drie grote tekeningen hadden tuinen als onderwerp: F 1455 JH 1512, F 1456 JH 1537 en F 1457 JH 1539. In dezelfde brief meldde Van Gogh dat hij op basis van de tekeningen nog eens schilderijen wilde maken. Heenk 1995, p. 172 meent dat hier sprake is van de kleine kopieën, maar het vervolg van de brief in aanmerking genomen, ligt het meer voor de hand dat hij hier doelde op de tuintekeningen. Naar F 1456 JH 1537 zou hij na verzending van de tekening inderdaad nog een schilderij maken (F 578 JH 1538). Zie cat. 345.
8 De andere vier waren respectievelijk F 1492 JH 1544, F 1451 JH 1545, F 1430b JH 1541 en F 1431 JH 1542. Roskill 1971, pp. 152, 153 was de eerste die *De zaaier* tot de tekeningen voor Theo rekende. Tot aan die publicatie werd de tekening altijd in juni 1888 gedateerd en gezien als een voorstudie voor het schilderij.



344a *De zaaier* (F 422 JH 1470), 1888. Otterlo, Kröller-Müller Museum.



344b *De zaaier* (F 1442 JH 1508), 1888. Particuliere collectie.

Het schilderij *De zaaier*, waarnaar deze tekening is gemaakt, ontstond in de tweede helft van juni. Het was Van Goghs eerste poging om door sterke kleurcontrasten die los stonden van de werkelijke kleuren van een motief, een symbolische kleurentaal te bereiken.[9] Hij wilde tot een expressieve, coloristische vernieuwing van het figuurstuk komen en hoopte daarmee een bijdrage te leveren aan de moderne kunst. Met het effect van de eerste opzet was hij niet tevreden en eind juni veranderde hij de compositie en voegde hij een aanvullend kleurcontrast toe.[10] De studie voldeed nog steeds niet aan zijn verwachtingen en half augustus noemde hij de exercitie mislukt.[11] Toch bleef hij waardering houden voor deze eerste poging om door middel van kleur iets uit te drukken, want in februari 1889 stelde hij voor om dit werk tentoon te stellen op de Salon des Independants in Parijs.[12]

Ook onder de bladen voor Bernard bevond zich een tekening van een zaaier (*afb. 344b*), die evenals de tekening voor Theo gemaakt is naar de bijgewerkte versie van het schilderij.[13] In tegenstelling tot Bernards exemplaar echter, dat vrij dicht bij het origineel staat, bracht Van Gogh in *De zaaier* voor Theo opvallende wijzigingen aan ten opzichte van het schilderij. Zo liet hij het huis en de begroeiing aan de horizon en de vogels op het veld weg, en vergrootte hij de zon, de zaaier en de rand van het korenveld. De man is in vergelijking met het schilderij niet alleen groter, zijn houding is ook dynamischer en meer in overeenstemming met de handeling die hij uitvoert. Hij lijkt in de tekening met stevige passen over het land te stappen en met een energieke zwaai de zaadkorrels over het land uit te strooien. De overdreven lange rechterarm is deels ontbloot en de rechterhand is vrij gedetailleerd weergegeven, waarmee nog meer aandacht op het zaaien wordt gevestigd. Het gevolg was een grootsere, meer geconcentreerde voorstelling. Hoewel geen van de ruim dertig naar schilderijen gemaakte tekeningen letterlijke kopieën van het origineel zijn – ze kunnen beter beschouwd worden als vertalingen in lijnen – is een dergelijk ingrijpende aanpassing van de compositie

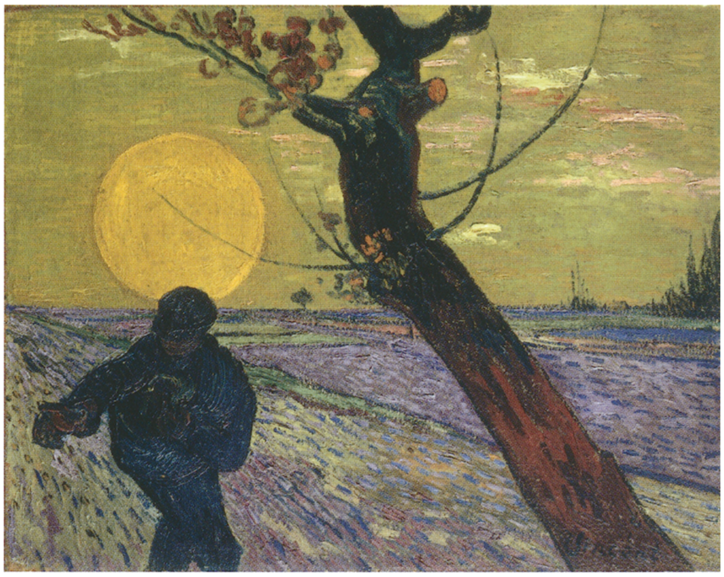
9 Zie voor dit schilderij Amsterdam 1990, nr. 49 en Otterlo 2003, pp. 233-37.
10 Zie brief 637/503 van ca. 28 juni 1888.
11 Zie brief 664/522 van ca. 12 augustus 1888.
12 Zie brief 749/576 van 3 februari 1889. Uiteindelijk zou hij andere werken inzenden naar deze tentoonstelling, die van 3 september tot 4 oktober 1889 werd gehouden. Zie Parijs 1889, p. 20, nrs. 272, 273.
13 De eerste versie is vastgelegd in twee briefschetsen: F – JH 1471 en F – JH 1472, respectievelijk bij brief 629/501a aan Russell en 630/B7 aan Bernard.



344 De zaaier



344c Jean-François Millet, *De zaaier*, 1850. Boston, Museum of Fine Arts.



344d *De zaaier* (F 450 JH 1627), 1888. Zürich, E.G. Bührle Collectie.

verder niet terug te vinden. Mogelijk probeerde Van Gogh met de genoemde veranderingen een oplossing te vinden voor elementen die hij minder geslaagd vond in het schilderij.

De tekening is gemaakt op een vel velijnpapier dat afkomstig was uit een tekenblok van ongeveer 24,4 bij 32 centimeter. Van Gogh begon dit blok, dat aan een van de lange zijden gelijmd was, half juli 1888 te gebruiken en maakte er zeer waarschijnlijk alle tekeningen naar schilderijen op. In augustus en september 1888, en waarschijnlijk ook later in Saint-Rémy, gebruikte hij het ook voor enkele opzichzelfstaande tekeningen.[14]

Hij plaatste eerst met potlood de zon en de zaaier in het vlak, markeerde met twee horizontale lijnen het korenveld en gaf met wat vlotte streepjes het veld aan.[15] Vervolgens tekende hij met diverse pennen in inkt de voorstelling. In het veld zette hij met een rietpen krachtige streepjes, gebogen lijnen, kronkellijnen en stippen die samen de oneffenheid van het terrein goed weergeven. Verticale en diagonale lijnen met daarboven stippen en v-vormige haaltjes voor de aren suggereren op eenvoudige maar doeltreffende manier het korenveld op de achtergrond. Deze strook koren vormt een rustige afsluiting van de voorstelling. Met een fijn pennetje tekende Van Gogh de zon en vulde hij de lucht met kleine stipjes, waarmee hij de zinderende warmte aanduidde. Bij de uitwerking van de figuur volgde hij niet precies de opzet in potlood: hij plaatste de rechtervoet iets lager en bracht de linkerarm dichter bij het lichaam.

De veranderingen in de figuur hebben ertoe geleid dat deze meer is gaan lijken op de werkende boer in *De zaaier* van Jean-François Millet (1814-1875). Dit schilderij uit 1850, dat Van Gogh alleen van een prent kende, was vanaf het begin van zijn kunstenaarschap een groot voorbeeld en zou dat ook altijd blijven (*afb. 344c*). De vroegst bewaard gebleven zaaier van Van Gogh dateert uit 1881 en was een getekende kopie van een prent naar Millets meesterwerk.[16] In zijn Hollandse jaren bleef het onderwerp

14 Zie voor dit tekenblok de inleiding, pp. 15, 39.
15 De lijn van de zon loopt deels door onder de lijnen van het koren.
16 Dit is F 830 JH 1. Zie Tekeningen 1, cat. 16.

Van Gogh zeer boeien en maakte hij vele zaaiers.[17] Doorgaans staat de figuur daarin centraal en is het landschap slechts bijwerk. Toen Van Gogh het thema in Arles weer oppakte, speelde de natuur een grotere rol en werd de zaaier opgenomen in de compositie.

Over de betekenis van het motief heeft Van Gogh zich in zijn Hollandse jaren nauwelijks uitgelaten. Pas naar aanleiding van het schilderij waarnaar deze tekening is gemaakt, schreef hij dat de zaaier en de korenschoof voor hem symbolen van het oneindige, het eeuwige waren.[18] De zaaier is het begin van een nieuwe cyclus en staat daarmee tevens voor het leven, zoals de maaier het eind van de cyclus, en daarmee de dood, symboliseert.[19] Voor de vroeger gesuggereerde religieuze duiding van het onderwerp – de zaaier die het woord van God onder de mensen zaait – geven Van Goghs uitspraken geen aanleiding.[20]

Het schilderij (*afb. 344a*) ontstond in de weken in juni waarin Van Gogh erg druk bezig was met het schilderen van oogsttaferelen. Deze werken waren onderdeel van een project om de seizoenen weer te geven: de oogst stond voor de zomer en was het vervolg op de bloeiende fruitbomen die Van Gogh in het voorjaar had gemaakt. De zaaier symboliseerde van oudsher, en ook voor Van Gogh, het najaar, iets wat in het schilderij wordt benadrukt door de kleuren paars en geel, een contrast dat Van Gogh in 1884 al aan de herfst verbond.[21] Een zaaier kan hij in de oogsttijd niet gezien hebben. De voorstelling is uit het hoofd gemaakt en was daarmee zijn eerste oefening in het maken van een naar eigen idee samengesteld schilderij. Waarschijnlijk kwam hij door het hierboven aangegeven verband tussen de maaier en de zaaier op het idee om zijn langgekoesterde wens – het maken van een groots schilderij van een zaaier – eindelijk in vervulling te laten gaan.[22]

Het zou nog bijna een half jaar duren voordat Van Gogh een bevredigende manier had gevonden voor het weergeven van dit hem zo dierbare motief (*afb. 344d*). Opvallend genoeg lag de vernieuwing van Millets voorbeeld toen niet in de kleur maar in de vorm. De twee zaaiers die hij daarna nog zou schilderen, zijn vertalingen in kleur van reproducties van Millets zaaier.[23]

17 Zie voor het motief van de zaaier in Van Goghs werk Werness 1972, pp. 135-47 en Van Tilborgh en Van Heugten in Parijs 1998-99, pp. 90-105.
18 Zie brief 630/B7 van ca. 19 juni 1888.
19 Zie brief 801/604 van 5 of 6 september 1889.
20 Zie bijvoorbeeld Werness 1972, pp. 138-40; Osaka 1986, nr. 8; Van Uitert 1983, p. 87; Sund 1988, pp. 660-76. Zie over het motief en de betekenis verder Silverman 2000, hoofdstuk 2, pp. 47-118.
21 Zie brief 454/372 van ca. 2 juli 1884.
22 Zie brief 631/501 van 21 juni 1888.
23 F 690 JH 1837 van november 1889 en F 689 JH 1836 van januari-februari 1890. In Saint-Rémy maakte hij bovendien nog potloodschetsen van zaaiers op het veld (zie cats. 399, 400 en 423).

HERKOMST
Augustus 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 135, vol. 4, pl. CLV; Londen/Birmingham/Glasgow 1947-48, p. 56 nr. 147; Gaunt 1950, p. 59; Novotny 1953, p. 38; De Gruyter 1961, p. 106 nr. 42; Londen 1962, pp. 12, 70, 71 nr. 54; Londen 1968-69, pp. 86, 87 nr. 123; Wadley 1969, p. 37; De la Faille 1970, pp. 505, 663; Roskill 1971, pp. 152, 153, 156 noot 56, 171, 177 noot 193; Hulsker 1974, p. 30; Millard 1974, p. 161; Hulsker 1977, pp. 346, 354; New York 1984, pp. 72, 102, 126, 127, 135, 147 nr. 83; Amsterdam 1987, p. 454 nr. 2.522; Feilchenfeldt 1988, p. 132; Rome 1988, nr. 33; Amsterdam 1988-89, pp. 158, 175-77 nr. 72; Otterlo 1990, pp. 233, 271 nr. 199; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 135, 375, vol. 2, pl. CLV; Heenk 1995, pp. 170, 172; Hulsker 1996, pp. 346, 354; Martigny 2000, p. 79; Tokio 2000, pp. 80, 81, 174, 175 nr. 22; Amsterdam/New York 2005, pp. 220, 221 nr. 76, 276, 277.

TENTOONSTELLINGEN
1892 Rotterdam, geen cat. bekend? [te koop]; 1893 Leiden, zonder cat.; 1897 Groningen, geen cat. bekend; 1905 Amsterdam I, nr. 384 [*f*225]; 1906 Berlijn, nr. 69 (DM 575); 1908 München, nr. 74 (*f*350); 1908 Dresden, nr. 78 [*f*350]; 1908 Frankfurt am Main, nr. 85 (te koop); 1908 Den Haag & Amsterdam, resp. geen cat. bekend, nr. 90; 1909-10 Berlijn, nr. 206 (niet te koop); 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 29 (niet te koop); 1914-15 Amsterdam, nr. 148; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1920 New York, nr. 34 [$2.000]; 1926 Amsterdam, nr. 49; 1937 Parijs, nr. 173; 1938 Londen, nr. 71; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 89; 1947 Parijs, nr. 90; 1947 Genève, nr. 90; 1947 Rotterdam, nr. 80; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 147; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 96, nr. 97; 1948-49 Den Haag, nr. 254; 1949

Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 99; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 90; 1951 Arles, nr. 90; 1951 Amsterdam, nr. 66; 1953 Zürich, nr. 79; 1953 Den Haag, nr. 103; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 124; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 121; 1956 Haarlem, nr. 60; 1957-58 Stockholm, nr. 67, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1961 Scarborough, zonder cat.; 1962 Londen, nr. 54; 1963 Humlebæk, nr. 96; 1964 Washington & New York, nr. 96; 1965 Charleroi & Gent, nr. 63; 1966 Parijs & Albi, nr. 48; 1967 Lille & Zürich, nr. 50; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 47; 1968 Luik, nr. 47; 1968-69 Londen, nr. 123; 1969 Humlebæk, nr. 25; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 95 & Columbus, nr. 27; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 95; 1971-72 Parijs, nr. 175; 1972 München, nr. 958; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 65; 1980-81 Stuttgart, zonder nr.; 1981 Utrecht, nr. 74; 1984 New York, nr. 83; 1988 Rome, nr. 33; 1988-89 Amsterdam, nr. 72; 1990 Otterlo, nr. 199; 2000 Tokio, nr. 22; 2005 Amsterdam & New York, nr. 76.

345
Tuin van een badhuis

Eerste week van augustus 1888
Potlood, rietpen en penseel in bruine inkt, op velijn papier
60,7 x 49,2 cm
Watermerk: J WHATMAN TURKEY MILL 1879
Gesigneerd r.o. op de emmer: Vincent

Inv. d 175 V/1962
F 1457 JH 1539

Brief
661/519

Dit prachtige blad is een van de drie grote tekeningen die Van Gogh op 8 augustus 1888 aan Theo verzond. In de begeleidende brief liet hij weten dat het 'een tuintje van een badhuis' voorstelde [661/519].[1] Indertijd waren er in Arles ten minste twee badhuizen: aan de rue du Grand-Prieuré nummer 18 en de rue de Vers nummer 38.[2] Het is niet bekend waar Van Gogh zijn tekening heeft gemaakt.[3]

Behalve *Tuin van een badhuis* bracht hij in die brief een 'tuin in liggend formaat' (*afb. 345a*), een 'kleine boerentuin in staand formaat' (*afb. 345b*) en een paar kleine tekeningen ter sprake.[4] Van de tuin in liggend formaat, gemaakt omstreeks half juli,[5] bestaan twee geschilderde versies, maar dan vanuit een ander standpunt.[6] Ook van de andere tekening maakte hij, nadat die al in het bezit van Theo was, een geschilderde variant.[7] Aan Theo liet hij weten hoezeer hij onder de indruk was van de kleurenpracht: 'Onder de blauwe hemel krijgen de oranje, gele, rossige toetsen van de bloemen een wonderlijke schittering en in de heldere lucht hangt dat ongrijpbare van meer geluk en liefde dan in het Noorden. Het zindert zoals het boeket van Monticelli dat jij hebt' [661/519].[8]

Mogelijk houdt het ontstaan van de tekeningen van tuinen verband met de 'interessante tocht langs de boerderijen' [661/519],[9] die Van Gogh recentelijk had gemaakt met iemand die de streek kende. Hij was lyrisch over wat hij toen had gezien: 'Ach, die tuinen van de boerderijen met die mooie, grote, rode Provençaalse rozen, de wijngaarden, de vijgenbomen, dat is heel poëtisch en de eeuwige felle zon, ondanks welke het loof toch heel groen blijft' [661/519].[10] De uitgebreide, enthousiaste beschrijving doet denken aan die van een maand eerder, toen Van Gogh de oude tuin van de abdij van Montmajour had bezocht. Deze had hij in verband gebracht met het 'Paradou' (Paradijs) in Emile Zola's roman *La faute de l'abbé Mouret* (1875): een enorme tuin met resten van een oude villa, gelegen in de buurt van het dorp Artaud in de Midi.[11] In september 1888 zou Van Gogh het thema van de tuin verder uitdiepen (zie *cat. 348*), onder meer in het ensemble *Park van de Dichter* (zie *cat. 330*).

1 'un petit jardin d'un etablissement de bains.'
2 Deze worden vermeld in *L'Indicateur Marseillais des Bouches du Rhône*, Marseille 1888, p. 1743, maar mogelijk waren er meer badhuizen.
3 Aangezien de architectuur en de omgeving van de rue du Grand-Prieuré te zeer afwijken van Van Goghs tekening, komt dit badhuis in ieder geval niet in aanmerking. Met dank aan Véronique Cherguy van het kadaster te Arles. Het badhuis aan de rue de Vers was het dichtst bij Van Goghs hotel en het Gele Huis gelegen.
4 'jardin en largeur' en 'petit jardin de paysan en hauteur.' Zie voor de andere tekeningen cat. 344.
5 Zie brief 648/512 uit de periode tussen 17 en 20 juli 1888. Pickvance gaat er in Otterlo 1990, p. 236 ook vanuit dat Van Gogh een tekening van de tuinen al in juli had gemaakt en pas in augustus verzond, alleen noemt hij F 1454 JH 1532 (afb. 15 van de inleiding) als een van de tekeningen op een heel vel Whatman-papier. Dit klopt niet, want dat is een kopie naar F 429 JH 1513 (afb. 14 van de inleiding), gemaakt op een klein vel velijn papier in de periode 31 juli-3 augustus en bestemd voor Russell. Bogomilla Welsh-Ovcharov gaat er in Toronto/Amsterdam 1981, nr. 20 ten onrechte vanuit dat F 1454 JH 1532 de voorstudie was voor F 429 JH 1513.
6 Zie brief 661/519: 'De derde tuin in liggend formaat is die waarvan ik ook geschilderde studies heb gemaakt' ('Le troisieme jardin en largeur est celui dont j'ai fait des études peintes aussi'). Bedoeld worden de schilderijen F 429 JH 1513 en F 430 JH 1510. Zie ook Winterthur 2003, p. 520.
7 F 578 JH 1538. In brief 662/521 van 9 augustus liet Van Gogh zijn broer weten dat hij zat 'te broeden op een zestal motieven, vooral dat kleine boeren-tuintje, waarvan ik je gisteren de tekening heb gestuurd' ('je guette déjà une demi douzaine de motifs, surtout ce petit jardin de paysan dont je t'ai envoyé hier le dessin'). Zie ook Otterlo 1990, pp. 236, 237.
8 'Sous le ciel bleu les taches orangés, jaunes, rouges des fleurs prennent un éclat étonnant et dans l'air limpide il y a je ne sais quoi de plus heureux et plus amoureux que dans le nord. Cela vibre – comme le bouquet de Monticelli que tu as.' Het schilderij van Adolphe Monticelli (1824-1886) wordt nu bewaard in het Van Gogh Museum, inv. s 251 V/1962. Van Gogh had veel waardering voor het kleurgebruik van deze Franse schilder.
9 Brief van 8 augustus 1888: 'une tournée dans les fermes, très intéressant'.
10 'Ah ces jardins des fermes avec les belles grosses roses de Provence rouges, les vignes, les figuiers, c'est bien poétique et l'éternel soleil fort malgré lequel la verdure reste très verte.' Zie ook Otterlo 1990, p. 237.
11 Zie hierover ook Kōdera 1990, p. 91.



345 Tuin van een badhuis



345a *Tuin met bloemen* (F 1455 JH 1512), 1888. Winterthur, De Oskar Reinhart Collectie 'Am Römerholz'.



345b *Tuin met bloemen* (F 1456 JH 1537), 1888. Particuliere collectie.

De monumentale tekening van de tuin van een badhuis, waarvan hij geen schilderij maakte, is de enige van de drie die deel uitmaakt van de collectie in het Van Gogh Museum.[12] Net zoals voor de andere twee grote tuingezichten gebruikte Van Gogh voor *Tuin van een badhuis* een heel vel stevig velijn papier met het watermerk J WHATMAN TURKEY MILL 1879.[13]

In de achtergrond van *Tuin van een badhuis* is zowel links als rechts een muur met een deur of toegangspoort te zien. Daarachter ligt een gebouw waarvan niet duidelijk is of het bij het badhuis hoorde of een aangrenzend pand behelst. Een deel van het uitzicht wordt belemmerd door de boom rechts achterin de voorstelling.[14] In het bloemenperk staan onder meer zonnebloemen. Dit is de reden waarom deze tekening doorgaans de titel *Tuin met zonnebloemen* kreeg. Nog in dezelfde maand waarin hij dit werkt maakte, zou Van Gogh door deze bloem worden geïnspireerd tot het schilderen van vier van de zeven nu zo beroemde stillevens.[15] De hartvormige bladeren en de bloemen met een zwarte kern kunnen worden geïdentificeerd als *volubilis*, een paarsachtig blauwe bloem, die steunt op een leistok of, zoals hier, op de stengel van een zonnebloem.[16]

Rechts naast het bloemperk zit een kat. Het dier heeft zijn kopje gedraaid in de richting van de emmer in de voorgrond, waarop Van Gogh in kleine letters zijn signatuur heeft aangebracht. Links van de emmer en de kat gaf hij schaduwen aan. Door middel van de sikkel- en ovaalvormige pennenstreken lijkt hij plasjes water te hebben willen suggereren. Dat Van Gogh zich wat betreft motief en uitwerking kan hebben laten inspireren door de Japanse prentkunst, blijkt uit een vergelijking met een houtsnede uit de collectie van de broers: zo is in Utagawa Kunisada's *The garden bathtub (Niwa sakuken)* eveneens een houten emmer te zien, met aan de zijkant een inscriptie in karakters (*afb. 345c*).[17]

12 De kleine boerentuin in staand formaat (afb. 345b) werd in 1907 door Jo van Gogh-Bonger verkocht. Wanneer de tuin in liggend formaat (afb. 345a) uit de familiecollectie verdween, is niet bekend. Zie Stolwijk/Veenenbos 2002, pp. 20, 195.

13 Zie Heenk 1995, p. 177. Andere Arles-tekeningen in de collectie van het Van Gogh Museum die werden gemaakt op een heel vel met ditzelfde watermerk zijn cats. 341-343. Voor cat. 326 gebruikte Van Gogh hetzelfde papier; dit blad werd links en aan de onderkant bijgesneden.

14 Het zou een treurceder kunnen zijn, de *Cedrus Deodara*.

15 De vier in augustus geschilderde stillevens van zonnebloemen zijn F 453 JH 1559, F 454 JH1562, F 456 JH 1561 en F 459 JH 1560. Zie Chicago/Amsterdam 2001-02, pp. 130, 132. Zie ook New York 1984, nr. 85. Van Gogh maakte F 454 JH 1562 en F 456 JH 1561 ter decoratie van het atelier waar hij samen met Gauguin zou gaan werken. Zie brief 670/526 van 21 of 22 augustus 1888.

16 De Latijnse benaming is *Ipomea Volubilis*.

17 Zie Amsterdam 1991 II, p. 136.

Van Gogh vulde de luchtpartij met stippen, wat hij ook deed in beide andere grote bladen van tuinen (*afb. 345a, 345b*) en in veel andere tekeningen uit de tweede helft van juli en augustus 1888. Het gebruik van stippeltjes om vlakken te definiëren is terug te voeren op Japanse voorbeelden uit de collectie van Van Gogh, zoals in de achtergrond van *In the garden* van Utagawa Kunisada (*afb. 345d*).[18] De techniek doet ook denken aan het pointillisme, en het effect ervan in de tekeningen van Van Gogh kan worden geïnterpreteerd als de weergave van de zinderende, zomerse hitte in de Provence. De reeds in juli getekende *Tuin met bloemen* in liggend formaat (*afb. 345a*) is de eerste tekening waarin de lucht volledig werd gestippeld.[19] Behalve in de groep van de twaalf tekeningen naar schilderijen die Van Gogh in de periode van 31 juli tot 3 augustus naar Russell opstuurde, komen soortgelijke luchten voor in de getekende kopieën naar schilderijen bestemd voor Theo. Na augustus zou Van Gogh deze manier van werken niet meer toepassen.[20]

De voorstelling is grotendeels direct getekend met rietpen in bruine inkt; alleen in het bloemenperk is een ondertekening in potlood terug te vinden. In de boom rechts zijn verschillende penseelstreken te zien. Opvallend is dat Van Gogh de bloemen tekende nadat hij eerst de architectuur in de achtergrond had weergegeven.

Tuin van een badhuis is een van de tekeningen waarin Van Gogh, na maanden oefening, zijn eigen stijl heeft gevonden. Het werk laat een enorme variatie aan pennenstreken zien en de bloemen vormen een levendig, bijna decoratief geheel. Het papier bleef alleen oningevuld op de plek van de muren van het gebouw in de achtergrond, waardoor het lijkt alsof deze het licht van de zon reflecteren.[21]

18 Zie Otterlo 1990, p. 236. Een andere verklaring die daar wordt gegeven, is dat Van Gogh zich heeft laten beïnvloeden door de mechanische puntjes in prenten in geïllustreerde tijdschriften, maar dat ligt wat minder voor de hand.

19 Zie Otterlo 1990, p. 236. Pickvance noemt daar F 1454 JH 1532 als eerste tekening waarin de gestippelde luchten voorkwamen. Dit is echter een kopie naar F 429 JH 1513 voor Russell, die werd getekend tussen 31 juli en 3 augustus; zie noot 5.

20 Zie voor informatie over de kopieën aan Russell en Theo bijvoorbeeld: Roskill 1971, p. 171; Millard 1974, pp. 160, 161; Amsterdam/New York 2005, pp. 266-77. Zie ook cat. 344 en de inleiding, pp. 13-15.

21 Dit werd eerder opgemerkt in Toronto/Amsterdam 1981, nr. 20.





345c Utagawa Kunisada, *The garden bathtub (Niwa sakuken)*, ca. 1820. Amsterdam, Van Gogh Museum.

345d Utagawa Kunisada, *In the garden*, ca. 1830. Amsterdam, Van Gogh Museum.

In de brief aan Theo van 8 augustus doet Van Gogh een opmerkelijke uitspraak over de drie grote tekeningen van tuinen: 'Als de tekeningen die ik je stuur, te hard zijn, komt dat omdat ik ze zo heb gemaakt dat ik ze later, wanneer ze er nog zijn, kan gebruiken, als gegevens voor schilderijen' [661/519].[22] Volgens Ronald Pickvance had deze 'hardheid' te maken met de nauwkeurig gearticuleerde toetsen, met de stilering, die ook terug te vinden is in de getekende kopieën die Van Gogh had gemaakt voor Russell en Theo.[23] Dit is goed mogelijk, aangezien hij enkele van die kopieën had gemaakt omdat hij de precisie in de penseelvoering die hij in de schilderijen te kort vond schieten, in de tekeningen wilde verbeteren.[24]

22 'Si les dessins que je t'envoie sont trop durs c'est que je les ai fait de façon à pouvoir plus tard, si elles restent, m'en servir encore à titre de renseignement pour la peinture.'
23 Zie Otterlo 1990, p. 237.
24 Zie brief 661/519 van 8 augustus 1888. Zie ook cat. 344 en de inleiding, pp. 13-15.

HERKOMST
Augustus 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 139, vol. 4, pl. CLX; Meier-Graefe 1928, ill. 30; Londen 1962, pp. 12, 72, 73 nr. 55; De la Faille 1970, pp. 509, 663; Roskill 1971, pp. 152 noot 23, 170, 177 noot 193; Millard 1974, p. 161; Hulsker 1977, pp. 346, 352, 353; Toronto/Amsterdam 1981, p. 130 nr. 20; New York 1984, pp. 72, 148, 149 nr. 85, 162, 251; Amsterdam 1987, p. 454 nr. 2.521; Feilchenfeldt 1988, p. 133; Dorn 1990, p. 278 noot 272; Otterlo 1990, pp. 234, 236, 239, 278 nr. 206; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 139, 379, 380, vol. 2, pl. CLX; Kyoto/Tokio 1992, p. 98 nr. 21; Hulsker 1996, pp. 346, 353; Martigny 2000, p. 79; Amsterdam/New York 2005, pp. 260, 261 nr. 92.

TENTOONSTELLINGEN
1902 Parijs, geen cat. bekend [Ffr. 325]; 1905 Amsterdam I, nr. 390 [*f*225]; 1910 Keulen & Frankfurt am Main, zonder cat. [*f*600]; 1910 Berlijn, nr. 72 [niet te koop]; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1914-15 Amsterdam, nr. 164; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Utrecht, nr. 47; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1924 Bazel, nr. 97 [*f*2.800]; 1924 Zürich, nr. 97 (Sfr. 6.700); 1924 Stuttgart, nr. 16 [*f*2.000]; 1925 Parijs, zonder nr. [*f*2.000]; 1925 Den Haag, zonder cat.; 1927-28 Berlijn, nr. 68; 1928 Wenen & Hannover, nr. 68; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 68; 1929 Amsterdam, nr. 58; 1929-30 Rotterdam, nr. 42; 1930 Laren, nr. 53; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 40, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 210; 1932 Manchester, nr. 70; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 92; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 63; 1946 Kopenhagen, nr. 67; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 90; 1947 Parijs, nr. 91; 1947 Genève, nr. 91; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 149; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 98, nr. 99; 1948-49 Den Haag, nr. 256; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 104; 1951 Amsterdam, nr. 68; 1952 Bazel, nr. 75; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 81; 1953 Den Haag, nr. 105; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 129; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 125; 1955 Antwerpen, nr. 291; 1955 Amsterdam, nr. 186; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 117; 1956 Haarlem, nr. 61; 1957 Nijmegen, nr. 54; 1957-58 Stockholm, nr. 70, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 129; 1960 Enschede, nr. 45; 1962 Londen, nr. 55; 1963 Humlebæk, nr. 97; 1964 Washington & New York, nr. 97; 1965 Charleroi & Gent, nr. 64; 1966 Parijs & Albi, nr. 50; 1967 Lille & Zürich, nr. 52; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 49; 1968 Luik, nr. 49; 1968-69 Londen, nr. 130; 1971-72 Parijs, nr. 177; 1974 Florence, nr. 17; 1975 Malmö, nr. 72; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 72; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 66; 1981 Toronto & Amsterdam, nr. 20; 1984 New York, nr. 85; 1990 Otterlo, nr. 206; 1992 Kyoto & Tokio, nr. 21; 2005 Amsterdam & New York, nr. 92.

346
Opslagterrein van de spoorwegen

Medio augustus 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine en zwarte inkt, op velijn papier
24,2 x 32,0 cm
Gesigneerd l.o.: Vincent

Inv. d 347 V/1962
F 1495 JH 1555

Omstreeks 12 augustus schreef Van Gogh dat hij een 'kleine studie van wagons van de Paris-Lyon-Méditerranée' had gemaakt. En met gevoel voor humor meldde hij ook dat Milliet, de 'zeer briljante tweede luitenant van de zouaven' deze had geprezen als 'echt modern' [664/522].[1] Behalve het in de brief bedoelde schilderij *Spoorwegwagons* (*afb. 346a*), waar op de meest rechtse wagon twee maal de afkorting P.L.M. (Paris-Lyon-Méditerranée) voorkomt, heeft Van Gogh ook deze tekening van het onderwerp vervaardigd. Bij het maken van *Opslagterrein van de spoorwegen* stond Van Gogh aan de andere kant van het spoor, op een weg rechts daarvan, waarlangs een muurtje liep. De tekening laat zien dat de telegraafpaal, die in het schilderij achter de wagon uitsteekt, geplaatst was aan de rechterzijde van het spoor, tussen de wagon en de lage muur.

De spoorlijn met de route Parijs-Lyon-Marseille liep vlak langs Arles (777 kilometer van Parijs). De sneltrein stopte niet op het station van Arles. Wie deze vanuit Parijs had genomen en naar Arles wilde, moest in het nabij gelegen Tarascon overstappen op een lokale trein, zoals ook Van Gogh had gedaan.

Waarschijnlijk ontstond *Opslagterrein van de spoorwegen* niet ver van het Gele Huis, op een plek die Van Gogh eind juli had ontdekt, vlak naast de Rhône.[2]

Van Gogh tekende hier een zogenoemde stapelplaats, waar benodigdheden voor de aanleg en het onderhoud van de spoorbaan werden opgeslagen. De materialen en gereedschappen lagen in het schuurtje. De kraan in de achtergrond diende mogelijk voor het verplaatsen van bielzen of stukken rails, of voor het laden en lossen van schepen op de Rhône.

Achter de rommelige schutting en het muurtje zijn de achter- en rechterzijde van een rijtuig met ramen te zien. De achterkant heeft een afdakje en een klein vierkant raampje. Eenzelfde wagon maakt deel uit van de geschilderde studie (*afb. 346a*). Links van het afdakje is op de tekening de slinger van de handrem te zien. Op een signaal van de machinist kon deze rem daarmee aan- of losgedraaid worden. Achter het rijtuig – op de tekening rechts – is een wagon zonder remmersafdakje afgebeeld. Vooral in goederentreinen werd in de jaren tachtig van de negentiende eeuw om de zoveel wagons een 'remmer' geplaatst.[3]

Het rechter gedeelte van de voorstelling wordt in beslag genomen door de weg. Aan het einde daarvan loopt een man. De figuur is in verhouding met de kraan verderop groot weergegeven. De telegraafpaal in het midden van de tekening neemt een prominente plek in en speelt samen met de kraan, de man en de telegraafpaal uiterst rechts, een belangrijke rol bij de suggestie van diepte. In de geschilderde compositie bereikte Van Gogh een soortgelijk effect in omgekeerde volgorde – alleen ontbreekt daar een menselijke figuur en heeft de kraan plaatsgemaakt voor een seintoren.

Opslagterrein van de spoorwegen is getekend op een blad velijn uit het tekenblok waartoe ook catalogusnummers 344, 347 en 348 behoorden.[4] Zoals gebruikelijk maakte Van Gogh eerst een opzet in potlood. Die is nu nog het beste te zien in de begroeiing

1 'une petite etude de wagons du Paris Lyon Mediterranee lesquelles deux dernieres études ont été approuvées comme "bien dans la note moderne" par le jeune émule du brav' général Boulanger, le très brillant sous lieutenant Zouaves.' Het andere schilderij waarnaar Van Gogh hier verwijst, is F 445 JH 1554, 'een kleine studie van een rustplaats van kermisklanten, rode en groene wagens' ('une petite étude d'une halte de forains, voitures rouges et vertes'). Van Gogh noemt Milliet hier een beetje spottend 'de jonge rivaal van Boulanger', verwijzend naar Georges Ernest Jean Marie Boulanger (1837-1891), die in 1886-87 de Franse minister van Oorlogszaken was. Zie Jean Garrigues, *Le général Boulanger*, Parijs 1991.
2 In brief 656/516 van 31 juli vertelde Van Gogh over de ontdekking van dit terrein ('un chantier du chemin de fer'), waar hij niet lang daarna de tekening *Zandschepen op de Rhône* (F 1462 JH 1556) zou maken.
3 Met dank aan Lex van Marion, Nederlands Spoorwegmuseum te Utrecht.
4 Zie ook de inleiding, p. 15.



346 Opslagterrein van de spoorwegen



346a *Spoorwegwagons* (F 446 JH 1553), 1888. Avignon, Fondation Angladon-Dubrujeaud.

in de voorgrond en in het pad rechts. De hijskraan stond oorspronkelijk meer naar links, zoals een vage opzet in potlood laat zien. Na het maken van de voortekening werkte hij met rietpennen van verschillende diktes en met een zeer fijne pen in inkt. Deze is nu bruin, en op sommige plekken glimmend zwart. Mogelijk zijn de zwarte delen minder verbleekt doordat de inkt daar dikker is aangebracht, maar het is niet uitgesloten dat Van Gogh in meerdere tinten heeft gewerkt.

De figuur in de achtergrond werd direct opgezet in inkt. Rechtsonder op het blad bevindt zich een inktvlek en in de lucht boven het treinstel een spat witte verf met craquelures. Waarschijnlijk is dit dekkende waterverf, die in het atelier per ongeluk op de tekening terecht is gekomen. Nu het papier is vergeeld, is de witte plek meer prominent aanwezig.

Van Gogh heeft ervoor gekozen om het hele blad te vullen en de lucht te voorzien van stippen. Dat deze werden neergezet met de rietpen blijkt uit de kleine v-vorm, die tot stand kwam doordat de punt van de pen tijdens het stippelen telkens snel en doelbewust op het papier werd gedrukt. De stippen contrasteren met de veelal korte, krachtige lijnen die domineren in de rest van de tekening. Op basis van de gestippelde lucht, die typerend is voor de tekeningen uit juli en augustus, en op basis van het papier kan *Opslagterrein van de spoorwegen* worden gedateerd in de zomer. Het briefcitaat waarin Van Gogh een geschilderde studie met hetzelfde onderwerp noemt, maakt een exactere datering mogelijk, namelijk rond half augustus 1888, voor of na het schilderij met hetzelfde onderwerp.[5]

Opslagterrein van de spoorwegen is altijd beschouwd als een onafhankelijke tekening, die ter plekke werd vervaardigd. Wat het werk uitzonderlijk maakt, is de signatuur linksonder in de hoek.[6] In het algemeen signeerde Van Gogh dergelijke tekeningen op een klein formaat niet. Dat deed hij wel bij een groot aantal van zijn tekeningen naar schilderijen uit juli en augustus.[7]

5 Zie ook Londen 1968-69, nr. 131; Roskill 1971, p. 171; Millard 1974, p. 161; Hulsker 1996, pp. 356, 357; Amsterdam 1987 nr. 2.512. De la Faille 1970 dateert het werk zomer 1888. Zie voor meer informatie over het gebruik van stippen in het werk van Van Gogh cat. 345.
6 Door deze signatuur loopt een gerestaureerde scheur.
7 Zie Heenk 1995, p. 178. Indien deze tekening een kopie was, is het schilderij verloren gegaan.

Herkomst

1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur

Vogelsang 1905, ill. na p. 68; Van Meurs 1910, nr. 20; Lettres 1911, pl. LIV; De la Faille 1928, vol. 3, p. 149, vol. 4, pl. CLXVIII; Meier-Graefe 1928, ill. 34; De Gruyter 1961, pp. 106, 107 nr. 43; Londen 1968-69, p. 90 nr. 131; De la Faille 1970, pp. 520, 521, 665; Hulsker 1977, pp. 356, 357; Amsterdam 1987, p. 453 nr. 2.512; Amsterdam 1988, p. 196; Feilchenfeldt 1988, p. 135; Otterlo 1990, pp. 221, 236; Glasgow/Amsterdam 1990-91, p. 168 nr. 45; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 149, 390, vol. 2, pl. CLXVIII; Heenk 1995, p. 178; Hulsker 1996, pp. 356, 357.

Tentoonstellingen

1905 Amsterdam I, nr. 372 [*f*140]; 1909-10 Berlijn, nr. 214 (niet te koop); 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 17 (niet te koop); 1914-15 Amsterdam, nr. 151; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Utrecht, nr. 40; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 74; 1928 Wenen & Hannover, nr. 74; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 74; 1929 Amsterdam, nr. 65; 1929-30 Rotterdam, nr. 47; 1930 Laren, nr. 56; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 45, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 192; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 81; 1947 Parijs, nr. 82; 1947 Genève, nr. 82; 1947 Rotterdam, nr. 82; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 152; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 103, nr. 104; 1948-49 Den Haag, nr. 262; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 108; 1951 Amsterdam, nr. 73; 1953 Zürich, nr. 87; 1953 Den Haag, nr. 111; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 134; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 126; 1954-55 Bern, nr. 143; 1955 Antwerpen, nr. 287; 1955 Amsterdam, nr. 182; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 120; 1956 Haarlem, nr. 65; 1957 Breda, nr. 67; 1957 Marseille, nr. 62; 1957-58 Stockholm, nr. 71, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 134; 1959 Aix-en-Provence, nr. 33; 1959-60 Utrecht, nr. 85; 1960 Enschede, nr. 49; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 128; 1961 Arles, nr. 18; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 125; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 125; 1964 Zundert, nr. 25; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 88; 1967 Wolfsburg, nr. 108; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 54; 1968 Luik, nr. 54; 1968-69 Londen, nr. 131; 1969 Humlebæk, nr. 30; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 97 & Columbus, nr. 29; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 97; 1971-72 Parijs, nr. 183; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 68; 1975 Malmö, nr. 73; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 73; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 71; 1990-91 Glasgow & Amsterdam, nr. 45.

347
Distels langs een weg

Augustus 1888
Potlood, pen en rietpen in bruine inkt, op velijn papier
24,4 x 32,0 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 422 V/1962
F 1466 JH 1552

Behalve drie schilderijen met distels als hoofdmotief maakte Van Gogh in Arles ook een tekening met dat onderwerp (*cat. 347*).[1] Twee van de geschilderde werken vermeldde hij rond 12 augustus 1888 in een brief aan Theo: 'Wat de studies betreft, ik heb er twee van *distels* op een braakliggend terrein, distels die wit zijn geworden van het fijne stof van de weg' [664/522].[2] Later beschreef Van Gogh nog een schilderij van 'stoffige distels met daarboven een grote zwerm dwarrelende vlinders' [669/B15].[3]

De voorstelling van de tekening komt enigszins overeen met die van het schilderij *Distels* (*afb. 347a*), dat Van Gogh in een brief aan Bernard omschreef als 'een studie van grijze en stoffige distels' [700/B18].[4] De tekening en dat schilderij zijn niet op precies dezelfde plek gemaakt. Voor beide koos Van Gogh voor een standpunt hoog ten opzichte van de weg en laag ten opzichte van de distels. Anders dan in het schilderij blijft de horizon in de tekening buiten beeld en is er geen menselijke figuur toegevoegd aan de compositie.[5]

Net als bijvoorbeeld *Tuin van een badhuis* (*cat. 345*) wordt *Distels langs een weg* gekenmerkt door een variëteit aan levendige pennenstreken: snel neergezette stippen of korte streepjes, (halve) cirkels en verticale, horizontale en zwierige, speelse lijnen. Door het middenplan van het blad oningevuld te laten, heeft Van Gogh de stoffige weg fraai gesuggereerd.[6]

Alleen in de voorgrond en op de weg zijn sporen van een potloodondertekening te zien; de rest van de voorstelling is direct opgezet in bruine inkt. Met de rietpen heeft Van Gogh eerst de distels in de voorgrond vrij gedetailleerd uitgewerkt. De achtergrond – of, anders gezegd: de overkant van de weg – is later getekend. De lijnen en stippen van de berm zijn, net als het gebouw links, zorgvuldig geplaatst om de vorm van de distels heen. Het is moeilijk te duiden wat er precies te zien is aan de overzijde van de weg. Links tekende Van Gogh de muur van een huis of schuur die haaks op de weg lijkt te staan. Rechts staat een rij boompjes.

Voor de invulling van de stelen en de blaadjes van de distels in het midden van de voorstelling gebruikte Van Gogh een fijne pen, net zoals voor de stippen in de achtergrond. De inkt is in verschillende diktes opgebracht; op enkele plekken is deze zo dik dat hij wat is uitgevloeid. In de voorgrond is wat inkt geknoeid. Ook aan de versozijde van het papier zijn zwarte inktvlekjes te zien, evenals enkele spikkeltjes rode, blauwe, gele en oranje verf.

1 Door de grote bloemkopjes en bladeren en door de hoge stelen kan het type distel in deze tekening worden geïdentificeerd als *Silybum Marianum*, een bermplant. De bloeitijd loopt van juni tot en met augustus.
2 'En fait d'études j'ai deux etudes de *chardons* dans un terrain vague, des chardons blancs de la fine poussière du chemin.' Wanneer Van Gogh verwees naar een geschilderde studie gebruikte hij daarvoor de term 'étude'.
3 Brief van ca. 21 augustus 1888 aan Bernard: 'des chardons poussiereux avec grand essaim de papillons tourbillonnant dessus.' Zie ook brief 670/526 van 21 of 22 augustus 1888 aan Theo. Dit schilderij met vlinders is niet bekend. Dorn 1990, p. 44 (nr. 7) identificeert het als *Corner of a garden with flowers and butterflies* (F 460 JH 1676). Hierop zijn echter geen distels afgebeeld; Van Tilborgh plaatst F 460 JH 1676 bovendien in de Parijse periode. Zie Schilderijen 2.
4 Brief van 3 oktober 1888: 'Une etude de chardons gris et poussiereux.' Dit werk was ooit in bezit van de kunstenaar Henri Moret. Zie Bernard 1994, vol. 1, p. 307.
5 In het schilderij (F 447 JH 1550, afb. 347a) zijn de distels inderdaad wit, zoals Van Gogh ze beschreef in zijn brief aan Theo. Er is een stukje van de lucht te zien en er loopt een vrouw op de weg. Behalve dit werk is ook het schilderij F 447a JH 1551 altijd verbonden aan Van Goghs citaat in brief 664/522 van ca. 12 augustus 1888 aan Theo. Dit werk is ons slechts van reproducties bekend (afdeling documentatie Van Gogh Museum, zie ook De la Faille 1970, F 447a, Hulsker 1996, JH 1551; en de veilingcatalogus van Sotheby's London, 31 maart 1987, lot. 12). De typering van de distels en de vlakverdeling zijn daarin opvallend minder uitgesproken en, te oordelen naar een van de afbeeldingen in het documentatiearchief van het Van Gogh Museum, lijkt het erop dat de stijl en het kleurgebruik van dat werk minder krachtig en direct zijn dan van andere werken van Van Gogh uit de zomer van 1888. Wat de plaats is van dit werk in het oeuvre van Van Gogh verdient nader onderzoek, maar de relatie met het briefcitaat is vooralsnog zeer twijfelachtig.
6 Zie ook Kyoto/Tokio 1992, nr. 22; New York 1984, nr. 86.



347 Distels langs een weg



347a *Distels* (F 447 JH 1550), 1888.
Particuliere collectie.

De voorstelling is getekend op een klein blad velijnpapier van 24,4 bij 32,0 centimeter, afkomstig van een tekenblok. Ook catalogusnummers 344, 348 en 346, die eveneens in de (late) zomer werden gemaakt, zijn hieruit afkomstig.[7]

Distels langs een weg is in het algemeen gedateerd in augustus 1888.[8] Ook hier wordt uitgegaan van een ontstaan in die maand. Enerzijds omdat Van Gogh toen eveneens de schilderijen met hetzelfde motief maakte, anderzijds omdat de stilering en het gebruik van stippen kenmerkend is voor veel andere tekeningen die in juli en augustus 1888 ontstonden (zie bijvoorbeeld *cats. 345, 346*).

7 Ronald Pickvance wees er eerder al op dat deze bladen hetzelfde formaat hadden. Zie Otterlo 1990, p. 221. Ook in Saint-Rémy zou Van Gogh dit schetsboek nog gebruiken. Zie de inleiding, p. 15.
8 Alleen De la Faille 1970 plaatst het werk in de herfst van 1888. De editeurs van die oeuvrecatalogus benadrukten dat er geen verband is met de schilderijen F 447 JH 1550 (afb. 347a) en F 447a JH 1551.

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 142, vol. 4, pl. CLXI; Meier-Graefe 1928, ill. 40; De la Faille 1970, pp. 511, 664; Hulsker 1977, pp. 350, 356; New York 1984, p. 150 nr. 86; Mabuchi 1985, pp. 167, 174 ill. 34; Amsterdam 1987, p. 454 nr. 2.520; Feilchenfeldt 1988, p. 133; Otterlo 1990, p. 221; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 142, 382, vol. 2, pl. CLXI; Kyoto/Tokio 1992, p. 100 nr. 22; Heenk 1995, p. 178; Hulsker 1996, pp. 350, 356.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam I, nr. 366 [*f* 125]; 1910 Keulen & Frankfurt am Main, zonder cat. [*f* 350]; 1910 Berlijn, nr. 63 [DM 600]; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 2 (niet te koop); 1914-15 Amsterdam, nr. 147; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 69; 1928 Wenen & Hannover, nr. 69; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 69; 1929 Amsterdam, nr. 59; 1929-30 Rotterdam, nr. 43; 1930 Laren, nr. 29?; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 41, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 190; 1932 Manchester, nr. 61; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 94; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 64; 1946 Kopenhagen, nr. 68; 1947 Rotterdam, nr. 81; 1947 Bazel, nr. 156; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 150; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 99, nr. 100; 1948-49 Den Haag, nr. 257; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 105; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 92; 1951 Arles, nr. 92; 1951 Amsterdam, nr. 69; 1952 Bazel, nr. 76; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 82; 1953 Den Haag, nr. 106; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 130; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 128; 1954-55 Bern, nr. 141; 1955 Antwerpen, nr. 282; 1955 Amsterdam, nr. 177; 1955-56 Liverpool, Manhester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 121; 1956 Haarlem, nr. 62; 1957 Nijmegen, nr. 55; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 66; 1958 Bergen, nr. 67; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 130; 1960 Enschede, nr. 46; 1961 Arles, nr. 15; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 123; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 123; 1964 Zundert, nr. 24; 1966 Parijs & Albi, nr. 51; 1967 Lille & Zürich, nr. 53; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 50; 1968 Luik, nr. 50; 1968-69 Londen, nr. 138; 1969 Humlebæk, nr. 27; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 98 & Columbus, nr. 30; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 98; 1971-72 Parijs, nr. 178; 1972 Bordeaux, nr. 61; 1972 München, nr. 956; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 66; 1977 Parijs, zonder nr.; 1984 New York, nr. 86; 1992 Kyoto & Tokio, nr. 22.

348
Park met hek

19-24 september 1888
Potlood, rietpen in bruine inkt, op velijn papier
31,9 x 24,4 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 346 V/1962
F 1477 JH 1411

Net als in de meeste tekeningen uit juli en augustus 1888 heeft Van Gogh in *Park met hek* vrijwel het hele blad gevuld. Hiervoor gebruikte hij rietpennen van verschillende diktes. Op de plekken waar de bruine inkt dikker is opgebracht, glimt deze een beetje en is de voorstelling ook aan de versozijde van het blad te zien. Sporen van de ondertekening in potlood zijn alleen nog zichtbaar in de voorgrond.

Over het moment waarop *Park met hek* werd getekend, is verschillend geoordeeld: het blad is zowel in het voorjaar als in de (na)zomer van 1888 gedateerd, niet altijd met argumenten.[1] Een datering in het voorjaar wordt hier uitgesloten, gezien de enorme stilistische verandering ten opzichte van de vroege Arles-tekeningen (zie *cat. 330*). Met zijn zorgvuldige en gevarieerde stijl heeft Van Gogh duidelijk voortgebouwd op de tekentrant die hij in de zomer hanteerde.[2] De wijze waarop hij de rietpen heeft gebruikt sluit aan bij de in augustus gemaakte grote tekeningen van tuinen, zoals de hiervoor besproken *Tuin van een badhuis* (*cat. 345*). Maar hoewel hij daarin net als in dit parkgezicht vloeiende lijnen combineerde met arceringen, stippen en hartvormige pennenstreken, is *Park met hek* meer gestileerd. Hierin toont het werk wat meer verwantschap met

1 Roskill 1971, p. 166 kiest voor de periode maart-mei; Hulsker 1996, p. 320 voor laat april; Millard 1974, p. 161 dateert het blad midden augustus; Heenk 1995, p. 177 is van mening dat de tekening in de tweede helft van augustus of vroeg in september is gemaakt; in Amsterdam 1987, nr. 2.516 wordt de zomer aangehouden; New York 1984, p. 179 dateert het blad midden augustus. Londen 1968-69, nr. 135 en De la Faille 1970 gaan uit van een ontstaan in september.
2 Zie New York 1984, nr. 106; Otterlo 1990, p. 221.



348a *Grasveld met treurboom* (F 1449 JH 1534), 1888. Particuliere collectie.



348 Park met hek

Grasveld met treurboom, dat Van Gogh tussen 31 juli en 3 augustus naar zijn vriend Russell opstuurde (*afb. 348a*).[3] Die tekening is gemaakt op velijn papier uit een tekenblok waaruit zowel *Park met hek* als catalogusnummers 344, 346 en 347 afkomstig zijn.[4]

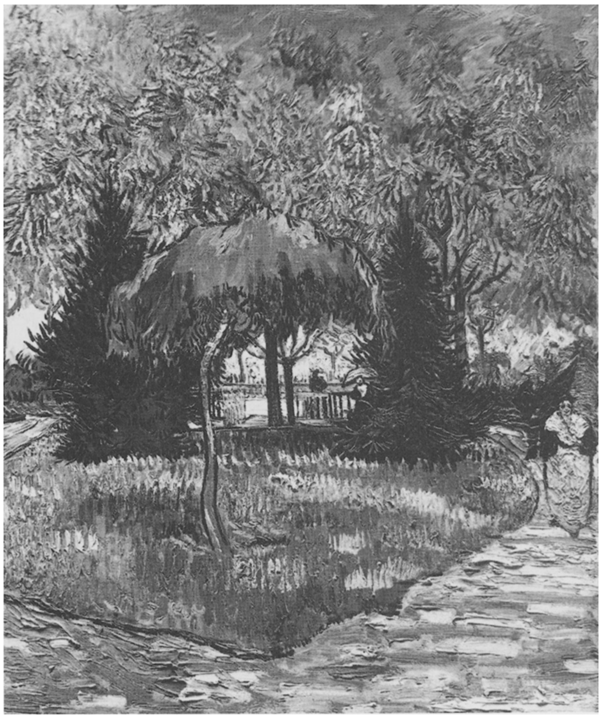
Vermoedelijk ontstond *Park met hek* tussen 19 en 24 september. Van Gogh, die zich vanaf half augustus vooral had geconcentreerd op het schilderen, werkte deze dagen veelvuldig in het park op Place Lamartine. Van 17 op 18 september zou hij voor het eerst de nacht doorbrengen in het Gele Huis,[5] waarvan de twee kleine kamertjes boven uitkeken op dit 'park [...] waar je 's morgens de zon kunt zien opkomen' [681/W7].[6] Over zijn werk in het algemeen liet hij Theo weten dat hij zich vrijer voelde en sprak hij de hoop uit meer zorg te kunnen gaan besteden aan de stijl en de kwaliteit.[7] Nadat Van Gogh drie schilderijen in het park had gemaakt (*afb. 348b* en *348c*),[8] meldde hij Theo op 18 september dat zijn verf, zijn doek en zijn beurs 'helemaal uitgeput' waren en dat hij de volgende dag zou gaan 'tekenen, totdat de verf aankomt' [687/539].[9] Op 25 september was hij in het bezit van nieuw schildersmateriaal.[10]

In *Park met hek* zijn dezelfde of soortgelijke bomen te herkennen als in de twee schilderijen die hij als laatste had gemaakt voordat zijn schildersmaterialen op waren (*afb. 348b* en *348c*). De werken zijn vervaardigd in het park aan de Rhônezijde van Place Lamartine en laten een wandelpad onder platanen, een grasveld, donkere coniferen en een houten omheining in de achtergrond zien.[11] Voor de tekening koos Van Gogh een nieuw standpunt, vanaf de straat, aan de andere zijde van het hek. In de achtergrond links zijn de ramen van een gebouw te zien.

3 *Grasveld met treurboom* (F 1449 JH 1534) is een kopie naar een verloren gegaan schilderij. Zie New York 1984, nr. 79.
4 Zie de inleiding, p. 15.
5 Zie brief 686/538-538a van 18 september 1888.
6 Brief van 9-ca. 14 september 1888: 'il y a 2 petites pieces en haut qui donnent sur un jardin public très joli et où le matin on peut apercevoir le soleil levant.'
7 Zie brief 687/539 van 18 september 1888.
8 Het derde schilderij was F 468 JH 1578. Zie voor deze werken brief 685/537 (F 468 JH 1578), brief 686/538 (afb. 348b), brief 687/539 (afb. 348c).
9 Brief 687/539 van 18 september 1888: 'Mais ma couleur, ma toile, ma bourse est epuisée aujourd'hui completement' en 'Demain je vais dessiner jusqu'à ce qu'arrive la couleur.'
10 In brief 691/541a van 25 september 1888 bedankte Van Gogh zijn broer voor het doek en de verf.
11 Zie brieven 686/538 en 687/539, beide van 18 september 1888.



348b *Wandelpad in het park* (F 470 JH 1582), 1888. Otterlo, Kröller-Müller Museum.



348c *Een laan in het plantsoen met treurboom* (F 471 JH 1613), 1888. Verwoest tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Mercure de France 1893, ill. p. 75; Lettres 1911, pl. LV; De la Faille 1928, vol. 3, pp. 144, 145, vol. 4, pl. CLXIII; Londen 1968-69, p. 92 nr. 135; Wadley 1969, p. 37; De la Faille 1970, pp. 514, 664; Roskill 1971, pp. 166, 175 noot 183, 177 noot 193; Hulsker 1974, pp. 27, 30 noot 5; Millard 1974, pp. 161, 165 noot 64; Chetham 1976, pp. 164, 165, ill. 123; Hulsker 1977, pp. 314, 316, 318, 320; New York 1984, pp. 160, 180 nr. 106, 216; Amsterdam 1987, p. 453 nr. 2.516; Feilchenfeldt 1988, p. 134; Otterlo 1990, pp. 221, 236, 247 nr. 173; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 144, 145, 385, vol. 2, pl. CLXIII; Hulsker 1996, p. 320; Amsterdam/New York 2005, pp. 264, 265 nr. 94.

Tentoonstellingen
1893 Leiden, zonder cat.; 1902 Parijs, geen cat. bekend [Ffr. 175]; 1905 Amsterdam I, nr. 402 [*f*150]; 1910 Keulen & Frankfurt am Main, zonder cat. [*f*450]; 1910 Berlijn, nr. 60 [DM 600]; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1914-15 Amsterdam, nr. 162?; 1915 Den Haag, zonder cat.?; 1923 Utrecht, nr. 53; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 76; 1928 Wenen & Hannover, nr. 76; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 76; 1929 Amsterdam, nr. 63; 1931 Amsterdam, nr. 194; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 78; 1947 Parijs, nr. 79; 1947 Genève, nr. 79; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 153; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 102, nr. 103; 1948-49 Den Haag, nr. 260; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1951 Amsterdam, nr. 71; 1952 Bazel, nr. 78; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 85; 1953 Den Haag, nr. 109; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 132; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 127; 1955 Antwerpen, nr. 286; 1955 Amsterdam, nr. 181; 1956 Haarlem, nr. 64; 1957 Breda, nr. 66; 1957 Marseille, nr. 61; 1957-58 Stockholm, nr. 72, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 133; 1959-60 Utrecht, nr. 86; 1960 Enschede, nr. 48; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 127; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 124; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 124; 1963 Humlebæk, nr. 100; 1964 Washington & New York, nr. 100; 1965 Charleroi & Gent, nr. 66; 1966 Parijs & Albi, nr. 54; 1967 Lille & Zürich, nr. 56; 1968-69 Londen, nr. 135; 1971-72 Parijs, nr. 182; 1972 München, nr. 957; 1975 Malmö, nr. 76; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 76; 1984 New York, nr. 106; 1990 Otterlo, nr. 173; 2005 Amsterdam & New York, nr. 94.

349
Het Gele Huis (De straat)

3-8 oktober 1888
Potlood, rietpen en pen in bruine inkt, dekkende en transparante waterverf, op vergé papier
25,7 x 32,0 cm
Watermerk: Glaslan
Niet gesigneerd

Inv. d 431 V/1962
F 1413 JH 1591

Brief
705/548

Op 1 mei 1888 schreef Van Gogh trots aan zijn broer dat hij voor vijftien francs per maand een huis had gehuurd: de rechtervleugel van een gebouw aan Place Lamartine (*afb. 349a*).[1] Het pand had zowel op de begane grond als op de eerste verdieping twee kamers (*afb. 349b*). Er lag een roodplavuizen vloer en de vertrekken waren witgekalkt. De buitenmuren waren geel en de deur, de raamkozijnen en de luiken groen geschilderd.

Van Gogh was goed bekend met het plein, dat net buiten de stadsmuren aan de noordkant van de stad lag (*afb. 349c*). Hij had het gekruist toen hij bij zijn aankomst in Arles van het station naar het centrum liep, en passeerde het veelvuldig toen hij in de eerste maanden van zijn verblijf daar veel in de boomgaarden en op de velden buiten de stad werkte, waarvoor hij vanaf dit plein de weg naar Tarascon insloeg. Ook had hij al in de plantsoenen op het plein zitten tekenen (zie *cats. 329, 330*). Het was de nabijheid van deze openbare tuinen die het huis voor hem extra aantrekkelijk maakte.[2]

Het pand had een tijdje leeggestaan en moest worden opgeknapt voordat Van Gogh er in kon trekken.[3] Bovendien moest hij het nog helemaal inrichten en daar was zoveel geld mee gemoeid dat het niet op stel en sprong kon. Uiteindelijk zou hij pas in september, na ontvangst van 300 francs van Theo, vaart kunnen zetten achter de aankoop van meubilair en andere spullen en ook daadwerkelijk in het huis gaan wonen.[4] Tot die tijd gebruikte hij het als atelier en opslagplaats voor zijn schilderijen.[5]

Het huren van het huis gaf Van Gogh een gevoel van zekerheid, bezit en veiligheid, en maakte hem onafhankelijk van hoteleigenaren, die hem extra lieten betalen voor de opslag van zijn schilderijen. Bovendien bracht het pand de realisatie van een kunstenaarsvereniging dichterbij, een plan dat hij en Theo vlak voor zijn vertrek uit Parijs met diverse kunstenaars hadden besproken.[6]

Van Gogh wilde zijn broer direct een indruk van het huis geven en voorzag zijn beschrijving in de brief van 1 mei van een snel schetsje (*afb. 329a*). Hij verwees in die brief ook naar een 'haastige schets' die hij hem onlangs had gezonden en waar het huis op de achtergrond te zien was (*cat. 329*) – en nam zich voor er een betere tekening van op te sturen, een belofte die pas maanden later zou worden ingelost.

De eerste keer dat Theo weer een afbeelding van het Gele Huis onder ogen kreeg, was eind september. Van Gogh zond toen met een brief een uit het hoofd gemaakte schets mee van het schilderij dat hij zojuist van het Gele Huis had gemaakt (afb. *349d* en *349e*).[7] Ook toen weer beloofde hij gauw een betere tekening op te sturen. Deze keer kwam hij zijn belofte wel snel na. In de eerste week van oktober verzond hij de onderhavige waterverftekening, die hij naar het schilderij maakte want omstreeks 9 oktober schreef hij: 'Heb je gezien dat die tekening van mij die ik bij de tekeningen van Bernard heb gedaan, het huis voorstelt? Zo kun je je een idee vormen van de kleur. Ik heb een doek van 30 van die tekening' [705/548].[8]

De laatste opmerking is lange tijd gezien als een aanwijzing dat de waterverftekening aan het schilderij voorafging.[9] De eerste publicatie waarin geïmpliceerd werd dat

1 Brief 604/480. Zie cat. 329 en de inleiding, p. 17 voor het citaat waarin het huis beschreven wordt.
2 Zie brief 606/482 van ca. 3 mei 1888.
3 Eind mei-begin juni liet hij het van binnen en van buiten schilderen. Zie brieven 616/491 van 27 mei 1888 en 626/496 van 12 juni 1888.
4 Hij sliep er voor het eerst in de nacht van 17 op 18 september, zie brief 686/538 van 18 september 1888.
5 Half mei, na een conflict met de eigenaar van hotel Carrel, was Van Gogh van hotel veranderd. Hij logeerde vanaf dat moment in het Café de la Gare van het echtpaar Ginoux, eveneens gelegen aan Place Lamartine.
6 Zie voor deze kunstenaarsvereniging de inleiding, p. 17.
7 Zie brief 695/543 van ca. 29 september 1888.
8 'As tu vu que le dessin de moi, que j'ai ajouté aux dessins Bernard, represente la maison. Tu pourras te faire une idee de la couleur. J'ai une toile de 30 de ce dessin-là.' De tekeningen van Bernard, elf aquarellen in een omslag met de titel *Au bordel*, had Van Gogh eind september ontvangen, zie brief 693/B17 geschreven tussen 27 september en 1 oktober 1888. De serie bevindt zich in het Van Gogh Museum, inv. nrs. d 623-d 634 V/1962.
9 Cooper 1955 I plaatst de tekening in de periode juli-september en Bowness in Londen 1968-69 in juni-juli. Voor Coopers publicatie werd het blad doorgaans gekoppeld aan brief 604/480 en daarom gedateerd in mei.



349 Het Gele Huis (De straat)

349a Foto van het Gele Huis, begin twintigste eeuw.

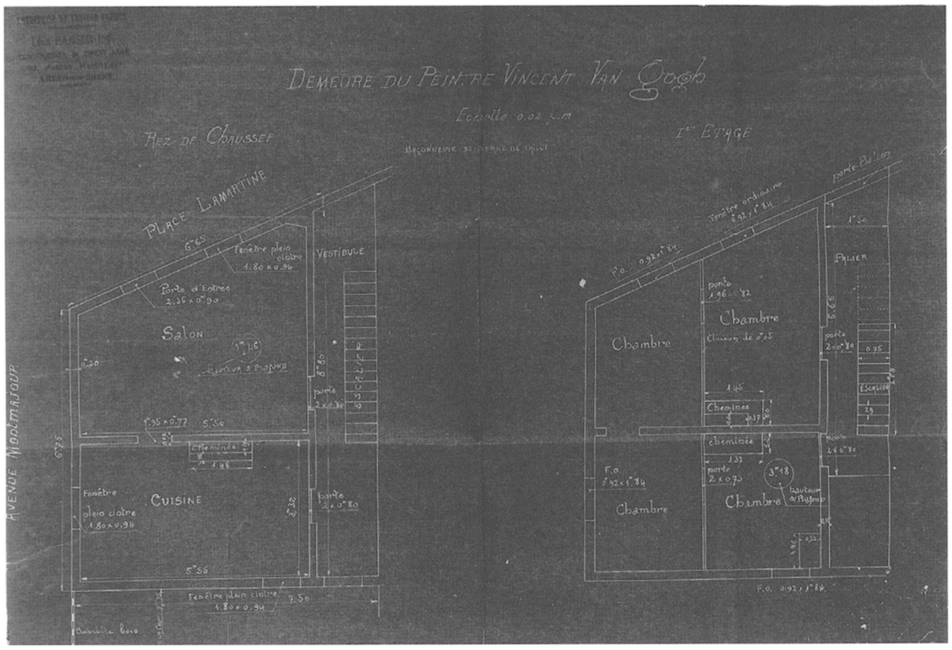


de tekening op het schilderij volgde, was de 1970-uitgave van De la Failles oeuvrecatalogus. Het zou nog tot de jaren tachtig duren voordat deze opvatting algemeen gangbaar werd.[10] Behalve de hierboven aangehaalde vermelding, die meer als een verwijzing naar het schilderij dan als een beschrijving van de volgorde gezien moet worden, is er niets dat erop wijst dat de waterverftekening aan het schilderij voorafging. Maar liefst de helft van de bladen in dit medium is naar schilderijen gemaakt. Zij moesten Theo behalve van de voorstelling ook een indruk geven van de gebruikte kleuren.[11] Wat waarschijnlijk heeft bijgedragen aan het idee dat de waterverftekening een voorstudie voor het schilderij was, zijn de verschillen tussen de werken.[12] Daarbij is uit het oog verloren dat geen van Van Goghs tekeningen naar schilderijen letterlijke kopieën zijn.

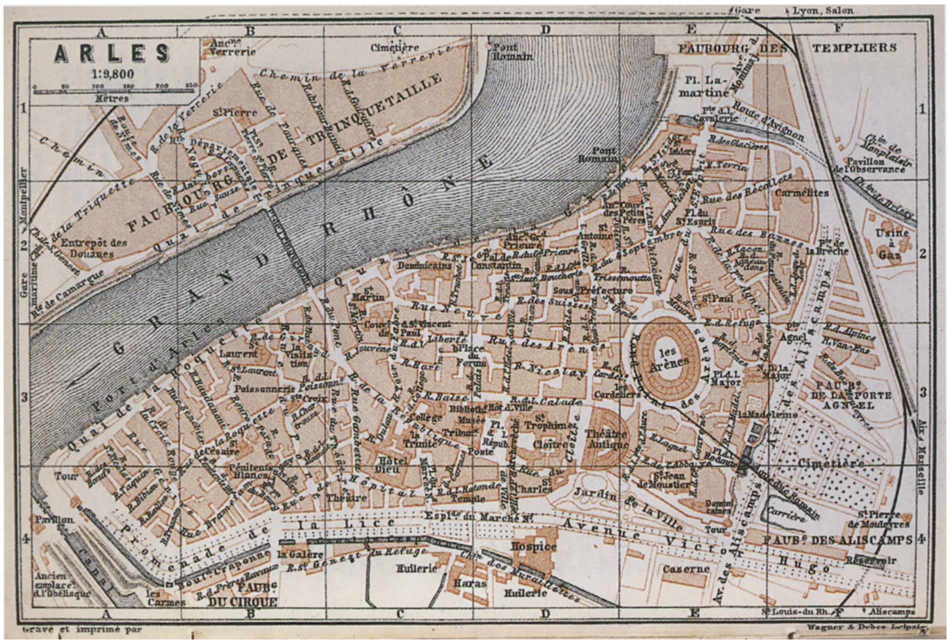
Omstreeks 9 oktober was de waterverftekening dus al in het bezit van Theo. De verzending zal hebben plaatsgevonden tussen 4 of 5 oktober, toen Van Gogh de tekeningen van Bernard nog in zijn bezit had, en 8 oktober.[13] Aangezien Van Gogh in de eerste dagen van oktober druk bezig was met het schilderij *De groene wijngaard* (F 475 JH 1595) en hij op 3 oktober meldde dat dit voltooid was en hij op dat moment zonder doek zat, ligt het voor de hand om uit te gaan van een totstandkoming tussen 3 en 8 oktober.[14] Het zou voorlopig de laatste tekening zijn die hij maakte.[15]

Centraal in de voorstelling staat Van Goghs Gele Huis. In de linkervleugel van het pand was een kruidenierswinkel gevestigd, aangeduid met het opschrift COMESTIBLES op de gevel.[16] Het roze gebouw achter de boom links is het restaurant Vénissac waar Van Gogh dagelijks at.[17] Het terras voor dat pand, waarop zich ook de boom bevindt, wordt omgeven door een hoog hekwerk; in het schilderij is te zien dat daar glazen schermen aan bevestigd waren. De straat die aan de rechterzijde de voorstelling afsluit, is de Avenue de Montmajour, die van Arles naar Montmajour liep en door Van Gogh 'hoofdweg' of 'weg naar Tarascon' werd genoemd (*afb. 349f*). Op het trottoir is een overdekt terras waar mensen aan tafeltjes zitten.[18] Op straat bevinden zich twee Arlésiennes en een man. Over de weg lopen twee spoorbruggen: de voorste, waar juist een trein passeert, maakte deel uit van de lijn tussen Arles en Lunel, een plaats aan de andere kant van de Rhône; via de achterste brug reden de treinen het station van Arles

10 In Roskill 1971, Millard 1974, Hulsker 1977 wordt de waterverftekening nog in september gedateerd, dus voorafgaand aan het schilderij.
11 Zie cat. 326 voor een opsomming van de waterverftekeningen uit Arles.
12 Zie Roskill 1971, p. 173. Opmerkelijke verschillen zijn de plaatsing van de figuren, de invulling van het zonnescherm aan het ernaast gelegen huis, en de plaatsing van de lantaarnpaal.
13 Zie brief 701/545 van 4 of 5 oktober 1888.
14 Zie brief 698/544 van 3 oktober 1888. Op 8 oktober ontving hij geld van Theo waarvan hij direct doeken ging kopen, zie brief 703/546 van 8 oktober 1888.
15 Op een waterverfkopie naar een schilderij van Bernard na (F 1422 JH 1654) maakte Van Gogh tussen begin oktober 1888 en begin mei 1889 geen tekeningen. Zie cat. 350.
16 In het schilderij ontbreekt dit opschrift, terwijl de meegezonden briefschets (afb. 349d) naar het schilderij het wel vertoont.
17 Zie brief 695/543 van ca. 29 september 1888.
18 Dit terras behoorde mogelijk tot de zaak van likeurverkoper E. Brunel. Zijn zaak was gevestigd aan de Avenue de Montmajour 72. Zie Indicateur Marseillais 1888.



349b Plattegrond van het Gele Huis, uit het manuscript van Coquiot 1923. Amsterdam, Van Gogh Museum.



349c Plattegrond van Arles, uit Baedeker 1889.



349d Schets uit brief aan Theo van ca. 29 september 1888 [695/543], F 1453 JH 1590. Particuliere collectie.



349e *Het Gele Huis (De straat)* (F 464 JH 1589), 1888. Amsterdam, Van Gogh Museum.

binnen. Tussen de twee spoorbruggen was in een steegje aan de linkerkant het postkantoor gevestigd waar Van Goghs vriend Joseph Etienne Roulin (1841-1903) werkte.[19] Langs het trottoir en in de voorgrond lopen potloodlijnen die pas bij vergelijking met het schilderij te duiden zijn. Daar zijn namelijk zandhopen zichtbaar. In de waterverftekening gaf Van Gogh alleen de plek aan, zonder deze verder uit te werken. Waarschijnlijk lag de straat open in verband met de aanleg van een gasleiding. Ook de begane grond van het Gele Huis werd hierop aangesloten.[20] De lantaarnpaal linksonder is lager geplaatst dan die in het schilderij. Dit is het gevolg van wijzigingen in de verhouding van voorgrond, huizenblok en luchtpartij: de voorgrond is in de waterverftekening minder diep en de huizen zijn iets kleiner, waardoor er aanzienlijk meer ruimte overbleef voor de lucht.

Van Gogh gaf allereerst vrij nauwkeurig de hoofdvormen van de voorstelling met potlood aan: de contouren en gevelindeling van de gebouwen, de spoorbruggen, de weg met zandhopen en de boom links. Vervolgens trok hij de meeste grafietlijnen over met pen in bruine inkt en voegde daarmee ook nog de trein, de figuurtjes en de invulling van de ruitjes van het Gele Huis aan de voorstelling toe. Pas daarna bracht hij kleur aan met dekkende en transparante waterverf, die hij eind mei bij Theo had besteld.[21] Net als in het schilderij gaf hij de twee vleugels van het pand een verschillende kleur geel: zijn eigen huis is citroengeel, de ernaast gelegen winkel heeft een zachtgele tint. In de voorgrond en de straat rechts liet hij het papier onbedekt, waardoor die partijen lichter zijn dan in het schilderij, waar ze geel zijn. Pas nadat de gebouwen en bomen ingekleurd waren, schilderde Van Gogh de lucht blauw. Als laatste bracht hij de witte dekverf aan die de stoomwolken van de trein voorstellen en trok hij met behulp van een liniaal met pen in inkt een kader om de voorstelling. *Het Gele Huis (De straat)* is de enige tekening uit Arles die op vergé papier met het watermerk Glaslan is gemaakt.[22]

De hier beschreven werkwijze is door Pickvance typerend genoemd voor Van Goghs

19 Ibidem.
20 De eerste vermelding van gas in het Gele Huis is in brief 711/B22 van 17 oktober 1888. Zie verder ook brieven 719/558b, 738/570, 758/583, 714/556 en Amsterdam/Pittsburgh 2000-01, p. 202.
21 Zie cat. 326 voor deze bestelling.
22 Heenk 1995 meent dat ook F 1478 JH 1444, F 1516 JH 1376, F 1428 JH 1458 en F 1484 JH 1438 op dit papier zijn gemaakt, maar bij de eerste twee is geen watermerk aangetroffen en de krullen van letters die in de laatste zichtbaar zijn behoren tot het watermerk Lalanne. Of F 1428 JH 1458 een watermerk bevat, is ons niet bekend.



349f Foto van Avenue de Montmajour (gezien vanaf Place Lamartine) met links het Gele Huis, ca. 1905. Uit Clébert en Richard 1981, p. 82.

zelfstandige waterverftekeningen.[23] Kopieën naar schilderijen zouden, na een schets in potlood, direct in waterverf geschilderd zijn, eventueel later opgewerkt met pen. *Het Gele Huis (De straat)* en *Nachtcafé* (F 1463 JH 1576), een kopie in waterverf van begin september, zijn met hun invulling met waterverf van met potlood en pen in inkt gemarkeerde elementen hierop echter duidelijk een uitzondering.[24]

Door middel van de kleuren blauw en geel die hier de hoofdrol spelen, wilde Van Gogh de warmte en het heldere licht van het Zuiden vastleggen. Hetzelfde contrast, waarbij een koele tint de warme tint extra warm doet uitkomen, paste hij ook toe in verschillende versies van de *Zonnebloemen* uit augustus en in het *Caféterras aan het Place du Forum* uit september.[25] Hij verbond deze kleurencombinatie meer dan eens aan het werk van Johannes Vermeer (1632-1675).[26]

In de brief waarin Van Gogh de huur van het Gele Huis aankondigde, sprak hij ook al de hoop uit er samen te wonen met andere kunstenaars. De eerste persoon die Van Gogh als huisgenoot in gedachte had, was Paul Gauguin (1848-1903).[27] Eind oktober zou deze kunstenaar zich bij Van Gogh voegen en daarmee werd de eerste stap gezet op weg naar een heuse kunstenaarsvereniging.[28] Ter voorbereiding van Gauguins komst werkte Van Gogh vanaf half augustus hard aan een reeks schilderijen die samen als decoratie van het Gele Huis zouden dienen en moesten bijdragen aan de totstandkoming van het kunstenaarshuis. Ook het schilderij *Het Gele Huis* (*afb. 349e*) behoorde tot de decoratie.[29] Van Gogh was zeer tevreden over de groep werken en meende dat die na voltooiing veel geld waard was.[30]

Behalve als portret van het huis had het schilderij voor Van Gogh ook andere kwaliteiten. Zo was hij er door het gebruik van de kleuren geel en blauw in geslaagd de gele huizen en de straat weer te geven zoals die midden op de dag in de zinderende zon stonden en afstaken tegen de strakblauwe lucht, volgens hem een zeer moeilijk motief.[31] Zo'n straat die er op het heetst van de dag verlaten bij ligt, deed hem denken aan beschrijvingen in de door hem zo bewonderde literatuur van Emile Zola en Gustave Flaubert.[32] Voorts is het huis in fel zonlicht een tegenhanger van *Sterrennacht* (F 474 JH 1592), het schilderij dat Van Gogh in dezelfde dagen vervaardigde en waarvan hij met de brief van eind september eveneens een schets meestuurde.[33]

Van Gogh gaf het schilderij niet direct een titel maar bediende zich eerst van be-

23 In Otterlo 1990, p. 229.
24 Door Pickvance, ibidem, werd dit niet opgemerkt.
25 De zonnebloemen uit augustus waarin dit kleurcontrast is gebruikt zijn F 453 JH 1559, F 459 JH 1560, F 456 JH 1561. Het caféterras is F 467 JH 1580.
26 Zie bijvoorbeeld brieven 662/521 van 9 augustus en 687/539 van 18 september 1888. Eerder had hij de kleuren blauw en geel verbonden aan Eugène Delacroix, bijvoorbeeld in brief 598/476 van ca. 11 april 1888.
27 Brief 604/480 van 1 mei 1888.
28 Zie voor Gauguins verblijf in Arles en de kunstenaarsvereniging de inleiding, pp. 17, 18.
29 Zie brief 708/552 van 13 oktober 1888.
30 Zie brieven 686/535 van 18 september en 715/551 van 22 oktober 1888.
31 Zie brieven 695/543 van ca. 29 september en 696/553b van 2 oktober 1888.
32 Zola's *L'Assommoir* en Flauberts *Bouvard et Pécuchet*.
33 Brief 695/543. De schets is F 1515 JH 1593. Zie voor de verschillende aspecten van het schilderij ook Dorn 1990, pp. 131-33.

schrijvingen als 'het huis en zijn omgeving'.[34] Begin oktober noemde hij het werk 'het gezicht op het huis dat *de straat* zou kunnen heten' [700/B18].[35] Maar 'De straat' was niet de titel die hij tien dagen later gebruikte toen hij het doek opnam in een overzicht van schilderijen die tot de decoratie behoorden. Daar staat het vermeld als 'het huis' [708/552].[36] De titel *Het Gele Huis* is afkomstig van Van Goghs benaming van het huis zelf, dus niet van het schilderij. Hij sprak vaak over 'het gele huis' of 'mijn kleine gele huisje'. De eerste keer dat deze titel voor het schilderij gebruikt werd, was in een publicatie van Douglas Cooper uit 1953.[37] Vanaf die tijd is 'het gele huis' meestal onderdeel van de titel, of zelfs de hele titel.

Het samenleven met Gauguin en daarmee de hoop tot oprichting van een vereniging waren geen lang leven beschoren. Van Gogh maakte op zijn vriend een geagiteerde indruk en hun opvliegende en eigenzinnige karakters botsten al snel. Op 23 december, twee maanden na Gauguins aankomst in Arles, escaleerde de situatie: na weken van spanningen ontstond er ruzie, had Van Gogh een mentale crisis en sneed hij een stukje van zijn oorlel af, waarna hij in het ziekenhuis werd opgenomen.[38] Gauguin verliet Arles een paar dagen later zonder afscheid te nemen. Van Gogh keerde, na zijn herstel, op 7 januari 1889 terug naar het Gele Huis, maar werd op 7 februari getroffen door een tweede aanval van paranoïde waanideeën en moest weer in het ziekenhuis worden opgenomen. Toen hij korte tijd later weer was opgeknapt en overdag in het huis ging werken, kwamen de omwonenden in opstand. Zij kregen gedaan dat hij in het ziekenhuis werd opgesloten en dat de politie het huis vergrendelde.[39] Van Gogh hield het Gele Huis aan tot 21 april, maar zou er niet meer wonen.[40]

34 Zie brieven 695/543 van ca. 29 september ('la maison et son entourage') en 696/553b van 2 oktober 1888 ('une vue de ma maison et de l'entourage').
35 'puis la vue de la maison pourrait s'appeler *la rue*'. De brief dateert van 3 oktober 1888. Er is gesuggereerd dat Van Gogh met deze benaming refereert aan het zeventiende-eeuwse genre van de *straatjes*, zoals *Het straatje van Vermeer* (Amsterdam 1990, p. 154). Een indirecte beïnvloeding van deze werken op Van Gogh is mogelijk, hij kende de oudere Hollandse kunst immers goed, maar er is geen aanleiding om uit te gaan van een direct verband tussen de twee.
36 'la maison', brief van 13 oktober 1888.
37 Cooper 1953.
38 Zie de inleiding, p.18. In de inrichting van Saint-Rémy, waar Van Gogh van mei 1889 tot mei 1890 verbleef, werd de diagnose epilepsie gesteld. Zie de inleiding, noot 96.
39 Zie de inleiding, p. 18 en noot 97 aldaar.
40 Zie de inleiding, noot 98. De begane grond van de twee vleugels van het gebouw werden in de jaren twintig van de twintigste eeuw omgebouwd tot café. In juni 1944 werd het pand tijdens een bombardement verwoest.

Herkomst
Oktober 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 127, vol. 4, pl. CXLVIII; Cooper 1953, pp. 95, 96; Cooper 1955 I, pp. 69-72 nr. 23; De Gruyter 1961, pp. 90, 91 nr. VI; Londen 1962, pp. 12, 68, 69 nr. 53; Londen 1968-69, pp. 88, 89 nr. 127; De la Faille 1970, pp. 495, 572, 662; Roskill 1971, pp. 173, 177 noot 193; Cooper 1974; Millard 1974, p. 161; Hulsker 1977, p. 364; Toronto/Amsterdam 1981, p. 137 nr. 25; New York 1984, pp. 160, 172, 175, 176 nr. 102, 186, 223, 235; Amsterdam 1987, p. 455 nr. 2.523; Arles 1989, pp. 56, 57 nr. 23; Dorn 1990, pp. 227 noot 10, 376, 377; Otterlo 1990, pp. 231, 264 nr. 191; De la Faille 1992, vol. I, pp. 127, 366, 367, vol. 2, pl. CXLVIII; Heenk 1995, p. 173; Hulsker 1996, pp. 362, 364, 365; Tokio 2000, pp. 82, 83, 175 nr. 23; Amsterdam/New York 2005, pp. 298, 299 nr. 98.

Tentoonstellingen
1905 Amsterdam II, nr. 474 [*f* 250]; 1914-15 Amsterdam, nr. 181; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1926 Amsterdam, nr. 48; 1929 Amsterdam, nr. 47; 1929-30 Rotterdam, nr. 34; 1930 Laren, nr. 45; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 30, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 199; 1937 Parijs, nr. 73; 1937 Oslo, nr. 30; 1938 Kopenhagen, nr. 26; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 87; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 70; 1946 Kopenhagen, nr. 72; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 84; 1947 Parijs, nr. 85; 1947 Genève, nr. 85; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 141; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 89, nr. 90; 1948-49 Den Haag, nr. 246; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 98; 1953 Zürich, nr. 71; 1953 Den Haag, nr. 99; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 119; 1954-55 Bern, nr. 135; 1955 Antwerpen, nr. 274; 1955 Amsterdam, nr. 169; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 116; 1957 Breda, nr. 61; 1957 Marseille, nr. 56; 1957-58 Stockholm, nr. 62, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 121; 1959-60 Utrecht, nr. 80; 1960 Enschede, nr. 37; 1961 Arles, nr. 7; 1962 Londen, nr. 53; 1963 Parijs, nr. 32; 1963 Humlebæk, nr. 99; 1964 Washington & New York, nr. 99; 1966 Parijs & Albi, nr. 41; 1967 Lille & Zürich, nr. 43; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 40; 1968 Luik, nr. 40; 1968-69 Londen, nr. 127; 1969 Humlebæk, nr. 18; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 94 & Columbus, nr. 26; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 94; 1971-72 Parijs, nr. 168; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 63; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 60; 1977 Parijs, zonder nr.; 1981 Toronto & Amsterdam, nr. 25; 1984 New York, nr. 102; 1989 Arles, nr. 23; 1990 Otterlo, nr. 191; 2000 Tokio, nr. 23; 2005 Amsterdam & New York, nr. 98.

350
Tuin van het ziekenhuis

Eerste week van mei 1889
Potlood, rietpen, pen en penseel in bruine en zwarte inkt, op vergé papier
46,6 x 59,9 cm
Watermerk: AL (in banderol) PL BAS
Gesigneerd r.o. op gieter: Vincent

Inv. d 222 V/1962
F 1467 JH 1688

Brieven
784/595, 786/597, 791/603, 793/T12

Van Goghs eerste opname in het ziekenhuis van Arles, het Hôtel-Dieu Saint-Esprit, duurde twee weken, van 24 december 1888 tot 7 januari 1889.[1] Na zijn herstel keerde hij voor een maand terug naar het Gele Huis. Op 7 februari kreeg hij opnieuw een aanval en vanaf dat moment tot zijn verhuizing naar Saint-Rémy op 8 mei zou hij in het ziekenhuis blijven (zie ook *cat. 349*).[2] Het was vlak voor zijn vertrek uit Arles dat Van Gogh deze indrukwekkende rietpentekening maakte van de binnentuin van het ziekenhuis.

Het rechthoekige gebouw heeft vier vleugels van twee verdiepingen die de tuin omsluiten. Twee van die vleugels komen in de achtergrond van deze tekening samen. Middenin de tuin ligt een vijver waaromheen bloemperken zijn aangelegd. Deze worden van elkaar gescheiden door paadjes die van de centraal gelegen waterpartij naar een pad aan de buitenzijde van de perken lopen. Op de vier hoeken van dit pad staan bomen met hoge, rechte stammen. Van Gogh maakte van deze tuin ook een schilderij (*afb. 350a*), dat hij vlak na voltooiing beschreef in een brief die gedateerd kan worden tussen 28 april en 2 mei: 'Het is een bogengalerij zoals in Arabische gebouwen, wit gekalkt. Vóór die galerijen een antieke tuin met in het midden een vijver en 8 bloembedden met vergeet-mij-nietjes, kerstrozen, anemonen, ranonkels, violieren, margrieten &c. En onder de galerij sinaasappelboompjes en oleanders. Het is dus een schilderij helemaal vol bloemen en lentegroen. Drie zwarte en sombere boomstammen kronkelen er echter als slangen doorheen en op de voorgrond staan vier grote sombere buksbomen' [768/W11].[3]

De sinaasappelboompjes en oleanders, geplaatst in grote potten die in het schilderij onder de galerij staan, bevinden zich in de tekening verspreid over de tuin. Hieruit is wel afgeleid dat de tekening na het schilderij tot stand kwam: de potten zouden inmiddels op hun zomerlocatie staan.[4] Het is echter ook goed mogelijk dat men de boompjes en struiken tijdelijk van hun beschutte plek had gehaald om ze na een strenge winter weer aan de zon te laten wennen. Dit doet men (ook nu nog) door in het voorjaar de planten steeds iets langer in de volle zon te zetten. Wat betreft de plaatsing van de potten zouden de tekening en het schilderij dus zelfs op dezelfde dag maar op een ander tijdstip ontstaan kunnen zijn. Door het iets weelderiger karakter van de getekende tuin en door Van Goghs vermelding van het maken van rietpentekeningen begin mei (zie hieronder), wordt toch ook hier een totstandkoming ná het schilderij, in de eerste week van mei, aangehouden.

De tekening is een zelfstandig werk en niet een voorstudie voor of een vrije kopie van het schilderij. Dit blijkt onder meer uit het feit dat de tekening vanuit een ander standpunt werd gemaakt. Voor beide werken had Van Gogh zich op de eerste verdieping geïnstalleerd. Het blad tekende hij vanuit de noordwestelijke hoek, terwijl het doek in de zuidoostelijke hoek tot stand kwam.[5] De hoek in de achtergrond van het schilderij is dus de plek waar de tekening is gemaakt. Een gevolg van de verplaatsing

1 Het gebouw werd gesticht in 1573 en herbergde alle liefdadigheidsinstellingen van de stad: verzorging van zieken, weeskinderen en kinderen wier ouders niet voor ze konden zorgen. Tot 1974 behield het pand zijn functie als ziekenhuis. Zie Gids Arles 2001, pp. 93, 94.
2 De inrichting Saint-Paul-de-Mausole in Saint-Rémy, 25 kilometer ten noordwesten van Arles, komt voor het eerst ter sprake in brief 763/585 van 21 april 1889. Begin mei nam Theo het besluit dat zijn broer naar die instelling zou gaan.
3 'C'est une galerie à arcades comme dans des batiments arabes, blanchie à la chaux. Devant ces galeries un jardin antique avec un étang au milieu et 8 parterres de fleurs, du myosotys, des roses de noël, des anémones, des renoncules, de la giroflée, des marguérites &c. Et sous la galerie des orangers et des lauriers roses. C'est donc un tableau tout plein de fleurs et de verdure printanière. Trois troncs d'arbres noirs et tristes cependant le traversent comme des serpents et sur le premier plan quatre grands buissons tristes de buis sombres.'
4 Pickvance in Arles 1989, p. 20 en in Otterlo 1990, p. 239; en Tokio 2000, p. 176.
5 Pickvance in Arles 1989, p. 20 en Frehner in Winterthur 2003, p. 534 beweren dat Van Gogh bij het maken van de tekening in de noordoostelijke hoek stond. Hier wordt uitgegaan van de noordwestelijke hoek op basis van de plaats van de groepjes mannen en/of vrouwen in beide werken. De verzorging van mannen en vrouwen vond gescheiden plaats. Uit de combinatie van tekening en schilderij kan opgemaakt worden dat de mannenafdeling was gevestigd in de noord- en de oostvleugel, de vrouwen in het westelijke en waarschijnlijk ook in het zuidelijk deel. Als Van Gogh in de noordoostelijke hoek stond bij het maken van de tekening dan zouden de mannen links zich in de zuidvleugel bevinden.



350 Tuin van het ziekenhuis



350a *Tuin van het ziekenhuis* (F 519 JH 1687), 1889. Winterthur, Oskar Reinhart Collectie 'Am Römerholz'.



350b *Slaapzaal van het ziekenhuis* (F 646 JH 1686), 1889. Winterthur, Oskar Reinhart Collectie 'Am Römerholz'.

was onder andere dat de sombere elementen uit de geschilderde tuin – de drie boomstammen en vier grote struiken in de voorgrond – verdwenen of minder nadrukkelijk werden. Verder heerst in het doek een zekere rust, terwijl in dit blad de overdaad aan pennenstreken tot een onrustig beeld hebben geleid.

Behalve de getekende en geschilderde versie van de ziekenhuistuin maakte Van Gogh in diezelfde periode ook een schilderij van de slaapzaal van het gasthuis (*afb. 350b*), in diverse opzichten een tegenhanger van het doek van de tuin.[6] Alledrie de werken kwamen tot stand in een periode waarin Van Goghs vertrek uit Arles zich steeds duidelijker aftekende en kunnen gezien worden als een soort afscheid van het gasthuis, van Arles en van een bijzondere periode in zijn leven.

Sinds de kopie in waterverf van het Gele Huis (*cat. 349*) uit de eerste week van oktober 1888 had Van Gogh slechts één werk op papier gemaakt: eveneens een kopie in waterverf (F 1422 JH 1654), naar het schilderij *Bretonse vrouwen en kinderen* van Emile Bernard dat Gauguin mee naar Arles had genomen. Zijn laatste rietpentekening dateerde van begin september.[7] Toen hij *Tuin van het ziekenhuis* maakte, had hij zijn pennen dus al ruim zeven maanden niet aangeraakt, een opvallend lange pauze voor een kunstenaar die tekeningen als een volwaardig onderdeel van zijn oeuvre beschouwde.[8] Pas in zijn laatste brief uit Arles, geschreven op 3 mei 1889, sprak hij weer over het maken van tekeningen: 'Ik denk er dan ook over om weer meer met de rietpen te gaan tekenen, wat net als de gezichten van Montmajour van vorig jaar minder duur is en me evenveel afleiding biedt. Vandaag heb ik zo'n tekening gefabriceerd die erg zwart en voor de lente nogal melancholiek is geworden, maar enfin, wat me ook gebeurt en in welke omstandigheden ik ook terecht kom, dat is iets waar ik lang mee bezig kan blijven en wat in zekere zin zelfs een broodwinning zou kunnen worden' [771/590].[9] Het blad dat hij hier beschrijft, is *Treurboom in het gras* (*afb. 350c*). Dat Van Gogh op dat moment ook al de tekening *Tuin van het ziekenhuis* gemaakt had, zou afgeleid kunnen

6 Opvallende tegenstellingen zijn: binnen-buiten, donker-licht, veel diepte-omsloten voorstelling en privé-openbaar. Zie brief 768/W11 en Frehner in Winterthur 2003, pp. 536, 537.
7 *Caféterras bij nacht* (F 1519 JH 1579), Dallas Museum of Art.
8 Zie hiervoor de inleiding, pp. 18, 19.
9 'Aussi j'y songe de recommencer à dessiner davantage à la plume de roseau ce qui, ainsi les vues de Mont Major de l'année passée est moins cher et me distrait tout autant. Aujourd'hui j'ai fabriqué un de ces dessins qui est devenu tres noir et assez melancolique pour du printemps mais enfin quoi qu'il m'arrive et dans quelles circonstances je me trouverai, c'est là une chose qui peut me rester longtemps comme occupation et en quelque sorte pourrait devenir un gagnepain même.'



350c *Treurboom in het gras* (F 1468 JH 1498), 1889. Chicago, The Art Institute of Chicago.

worden uit de in dezelfde brief opgenomen beschrijving van de decoratie van zijn ziekenhuiskamer. Behalve Japanse prenten en reproducties van schilderijen van Delacroix en Meissonier noemde hij 'verder twee grote rietpentekeningen'.[10] Strikt genomen kan Van Gogh hiermee ook gedoeld hebben op eerder gemaakte tekeningen, maar gezien de vermelding in dezelfde brief van zijn tekenplannen en van de tekening van de treurboom, ligt het voor de hand ervan uit te gaan dat de werken aan de muur recent waren gemaakt. Ook het feit dat hij beide tekeningen in latere brieven in een adem noemt, maakt het aannemelijk dat het deze bladen waren waarop in de brief werd gedoeld.[11]

De vergelijking van de tekeningen met de bladen die Van Gogh in juli op Montmajour maakte (zie *cats. 342, 343*), betrof niet alleen het besparen van geld en het bieden van afleiding. Uit een brief van zes weken later blijkt dat volgens hem *Treurboom in het gras* en *Tuin van het ziekenhuis* aan die werken konden tippen: 'De tekeningen gasthuis van Arles – de treurboom in het gras, de velden en de olijfbomen, zijn een vervolg op die van Montmajour indertijd' [784/595].[12]

Deze tweede vermelding staat in een brief van 17 of 18 juni waarin Van Gogh de verzending van de twee bladen aankondigde. Hij had de tekeningen, waarschijnlijk samen met de twee schilderijen van het ziekenhuis (*afb. 350a, 350b*), op 8 mei meegenomen naar Saint-Rémy. Zes andere doeken die nog niet droog genoeg waren om vervoerd te worden, liet hij in Arles achter.[13] Hij zou deze werken op 7 juli ophalen en

10 'puis deux grands dessins à la plume de roseau.' Ronald Pickvance identificeert in Otterlo 1990, p. 238 de tweede rietpentekening ook als *Tuin van het ziekenhuis*, maar merkwaardig genoeg gaat hij er daar tegelijk vanuit dat deze tekening pas na het schrijven van de brief tot stand kwam.

11 Brieven 784/595 van 17 of 18 juni en 786/597 van 2 juli 1889.

12 Brief van 17 of 18 juni 1889: 'Les dessins hospice d'Arles – l'arbre pleureur dans l'herbe, les champs et les oliviers, font suite à ceux de Mont major de dans le temps.' Van Gogh doelde met de beschrijving 'de velden en de olijfbomen' op één werk. Dit kan opgemaakt worden uit de vermelding van de omvang van de zending in brief 791/603 en de identificatie van de daartoe behorende werken; zie ook cats. 351, 354, 355.

13 Zie brief 786/597 van 2 juli 1889. Op basis van een beschrijving van deze werken in brief 792/600 van 14 of 15 juli kunnen deze geïdentificeerd worden als F 516 JH 1685, F 517 JH 1689, F 514 JH 1681, F 575 JH 1422, F 520 JH 1690 en F 511 JH 1386 of F 515 JH 1683. Zie New York 1984, pp. 293-96.

ze enige dagen later naar Theo opsturen.[14] Het feit dat hij de twee rietpentekeningen en de twee schilderijen meenam naar zijn nieuwe verblijfplaats, bevestigt het belang dat Van Gogh aan deze werken hechtte: als herinnering aan het ziekenhuis in Arles en mogelijk ook als bewijs van zijn kunstenaarschap aan de directeur van de inrichting in Saint-Rémy.[15] Het was immers onduidelijk of deze toestemming zou geven voor het werken buiten.[16] De gezichten op de tuin van het ziekenhuis zouden kunnen aantonen dat Van Gogh alleen al met het werken in de tuin van de inrichting uit de voeten kon en niet per se van het terrein af hoefde. Als dit zijn bedoeling was, is hij in zijn opzet geslaagd want hij kreeg al snel toestemming om in de grote tuin van de inrichting te werken.[17]

Van Gogh begon de tekening met een opzet in potlood en werkte daaroverheen met verschillende, tamelijk brede pennen en een penseel in bruine en zwarte inkt.[18] De ondertekening werd daarbij niet precies gevolgd en deze is op verscheidene plaatsen nog goed te zien. De zwarte inkt, die – net als in *De rots van Montmajour met pijnbomen* (*cat. 342*) – sterk glimt, is pas in tweede instantie aangebracht. Op diverse plekken zijn de inktlijnen uitgevloeid (bijvoorbeeld in de begroeiing in het midden van de voorgrond); het lijkt alsof hier twee soorten inkt over elkaar zijn gezet.[19]

Het is opmerkelijk dat Van Gogh juist in verband met deze tekening en die van de treurboom later de termen 'couleur' en 'coloré' gebruikte. Hij deed dit toen hij op 2 juli recent gemaakte tekeningen naar Theo opstuurde en over die werken schreef: 'De tekeningen vind ik weinig kleur hebben dit keer en het te gladde papier is er een beetje de oorzaak van. Enfin, de treurboom en de binnenplaats van het gasthuis van Arles hebben meer kleur, maar het zal je toch een indruk geven van wat ik onder handen heb' [786/597].[20] In Theo's reactie op deze zending en die van twee weken eerder roemde deze op zijn beurt ook de kleur in onder andere de hier behandelde tekening: 'Ik dank je wel voor je brieven en de mooie tekeningen die je hebt gestuurd. Het gasthuis van Arles is heel bijzonder, de vlinder en de egelantiertakken zijn ook heel mooi: eenvoudig van kleur en heel mooi van tekening' [793/T12].[21] Of beide broers met de verwijzingen naar kleur ook letterlijk de kleurigheid van de tekeningen bedoelden, en de inkt dus oorspronkelijk gekleurd was, of dat er sprake is van een figuurlijke betekenis van het woord 'kleur', is moeilijk vast te stellen. De inkt in *Grote nachtpauwoog* (*cat. 351*) en *Maagdenpalm* (*cat. 354*), de in het citaat genoemde andere tekeningen, hebben nu een blauwzwarte tint. Een figuurlijk gebruik is bijvoorbeeld terug te vinden bij Gauguin, die het begrip 'kleur' hanteerde voor schakeringen in de inkt als gevolg van het dunner of dikker aanbrengen daarvan.[22] De relatie die Van Gogh legde tussen gebrek aan kleur en de gladheid van het gebruikte papier doet vermoeden dat ook in deze kwestie verwezen werd naar de gradaties van de inktkleur. De figuurlijke betekenis sluit de letterlijke natuurlijk niet uit: ook gekleurde inkt zal op glad en dus minder absorberend papier minder schakeringen vertonen dan op papier met structuur.

14 Zie brieven 790/599 van 6 juli en 792/600 van 14 of 15 juli 1889. De twee schilderijen van het ziekenhuis te Arles behoorden niet tot de zes doeken die hij in Arles achterliet (zie noot 13). Dat hij in Saint-Rémy in ieder geval een van de twee had, blijkt uit brieven 817/611 en 814/W15. Aan het schilderij van de slaapzaal voegde hij in de tweede helft van oktober 1889 elementen toe (zie cats. 372, 373).

15 Zie ook Otterlo 1990, p. 283.

16 Eind april bezocht Frédéric Salles (1841-1897), dominee van de gereformeerde kerk in Arles, de directeur van de inrichting (zie brief 767/588 van 30 april). Van Gogh had van hem begrepen dat hij geen toestemming zou krijgen buiten de inrichting te werken. Theo, die een brief van de directeur had ontvangen, schreef zijn broer dat het iets genuanceerder lag: de directeur wilde Van Gogh eerst onderzoeken voordat hij zou beslissen of hij wel of niet buiten de inrichting zou mogen werken. Zie brief 769/T6 van 2 mei 1889.

17 Zie brief 775/591 van ca. 10-15 mei 1889.

18 Ook de tekening met de treurboom (afb. 350c) is in deze inkten getekend. Het zwarte krijt waarmee die voorstelling is opgezet speelt een nadrukkelijke rol in de voorstelling.

19 Ook in *Treurboom in het gras* (afb. 350c) komen uitgevloeide lijnen voor.

20 'Les dessins me paraissent avoir peu de couleur cette fois ci et pour un peu le papier trop lisse en est bien cause. Enfin l'arbre pleureur et la cour de l'hospice d'Arles sont plus colorés mais cela te donnera pourtant une idée de ce que j'ai en train.' De editeurs van De la Faille 1970 meenden dat Van Gogh hier naar waterverftekeningen van deze voorstellingen verwees en merkten op dat dergelijke werken nooit gevonden zijn. Pickvance maakt in Otterlo 1990, p. 220 ten onrechte uit het citaat op dat het de onderhavige tekening was waarover Van Gogh wat betreft het papier ontevreden was. Op p. 283 lijkt hij het citaat wel goed te interpreteren.

21 Brief van 16 juli 1889: 'Je te remercie bien de tes lettres et des beaux dessins que tu as envoyé. L'hospice à Arles est très remarquable, le papillon et les branches d'églantiers sont biens beaux aussi: simple comme couleur et d'un bien beau dessin.'

22 Zie brief 739/GAC 34 van Gauguin aan Van Gogh, geschreven tussen 8 en 16 januari 1889: 'Uw broer heeft me een lithografie gegeven van een oud schilderij van u, hollands – heel interessant qua kleur in de tekening' ('Votre frère m'a donné une reproduction lithographiée d'un ancien tableau de vous, hollandais – tres intéressant comme couleur dans le dessin').

Het papier waarop *Tuin van het ziekenhuis* is gemaakt, is een vel vergé met het watermerk AL (in banderol) PL BAS.[23] Hetzelfde soort papier had Van Gogh in mei en juni 1888 veelvuldig gebruikt (zie *cats. 335-337* en *338-340*). Waarschijnlijk kocht hij vlak voor zijn vertrek naar Saint-Rémy een nieuwe hoeveelheid van dit papier en nam hij die mee naar de inrichting.[24] De tekeningen die hij daar in de eerste maand maakte, zijn vaak op dit papier getekend.

Van Goghs tekeningen uit de zomer van 1888 worden gekenmerkt door een beheerste en gestructureerde stijl met een grote diversiteit aan lijnen en stippels; *Tuin van het ziekenhuis* staat door de vlotte, soepele lijnvoering en het gebruik van brede rietpennen en penselen dichter bij de tekenstijl van zijn eerste tekeningen uit Saint-Rémy.

De losse penvoering stond een grote mate van detaillering niet in de weg. Zo bevindt zich links op de eerste verdieping een groep mannen en staan er voor de arcade in de achtergrond twee nonnen.[25] Onder de booggalerij links bevindt zich een kar en de tuin zelf is gevuld met planten en bloemen, al dan niet in potten geplaatst. Voor een van die potten, in de voorgrond rechts, staat de gieter waarop Van Gogh subtiel zijn signatuur plaatste.[26]

23 Ook *Grote nachtpauwoog* (*cat. 351*) en *Maagdenpalm* (*cat. 354*) zijn getekend op delen van AL PL BAS papier. In 1952 ontstond tijdens het transport naar een tentoonstelling een scheur in *Tuin van het ziekenhuis*. Deze liep van boven tot onder, ca. 18 centimeter van de linkerrand. Bij het restaureren van de schade werd de tekening op een steunblad geplakt.
24 *Treurboom in het gras* (afb. 350c) is getekend op velijn papier met het watermerk J. Whatman Manufacturer 1888. Zie voor het papier de inleiding, p. 39.
25 De zieken werden verzorgd door augustijner nonnen, zie Gids Arles 2001, p. 94.
26 Van Gogh signeerde in Arles slechts één keer eerder op deze wijze een tekening: cat. 345. Daar staat de handtekening op een emmer.

HERKOMST
Juni 1888-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Cohen Gosschalk 1908, ill. p. 231; Glaser 1921, ill. 14; Bremmer 1924, afl. 4, p. 29 nr. 29; De la Faille 1928, vol. 3, p. 142, vol. 4, pl. CLXI; Meier-Graefe 1928, ill. 39; Amsterdam 1958, nrs. 304, 305 + ill.; De Gruyter 1961, p. 107 nr. 44; Wadley 1969, p. 38; De la Faille 1970, pp. 512, 664; Hulsker 1977, pp. 388, 389; New York 1984, p. 251; Kopenhagen 1984-85, p. 119 nr. 68; New York 1986-87, pp. 33, 83; Amsterdam 1987, pp. 248, 249, 455 nr. 2.526; Feilchenfeldt 1988, p. 133; Arles 1989, pp. 20, 21 nr. 5; Dorn 1990, p. 473; Otterlo 1990, pp. 220, 234, 238, 239, 281 nr. 209, 283, 284; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 142, 382, vol. 2, pl. CLXI; Heenk 1995, pp. 179, 185; Hulsker 1996, pp. 388, 389; Martigny 2000, p. 90; Tokio 2000, pp. 84, 85, 175, 176 nr. 24; Winterthur 2003, pp. 534, 536; Amsterdam/New York 2005, pp. 290, 291 nr. 99.

TENTOONSTELLINGEN
1891 Brussel, nr. 12; 1892 Antwerpen, nr. 11; 1892 Rotterdam, geen cat. bekend [te koop]; 1893 Kopenhagen, nr. 194 [Dkr. 225]; 1900-01 Rotterdam, nr. 12 [*f*100]; 1905 Amsterdam I, nr. 393 [*f*500]; 1906 Berlijn, nr. 53 (niet te koop); 1914-15 Amsterdam, nr. 144; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1915 Amsterdam, nr. 25; 1923 Utrecht, nr. 35; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1925 Den Haag, zonder cat.; 1926 Amsterdam, nr. 55; 1926-27 Londen, nr. 27 [niet te koop]; 1927-28 Berlijn, nr. 59; 1928 Wenen & Hannover, nr. 59; 1928 München, zonder cat.; 1929 Amsterdam, nr. 60; 1929-30 Rotterdam, nr. 44; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 42, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 214; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 93; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 75; 1946 Kopenhagen, nr. 77; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 86; 1928 Parijs, nr. 59; 1947 Parijs, nr. 87; 1947 Genève, nr. 87; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 158; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 100, nr. 101; 1948-49 Den Haag, nr. 258; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 106; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 93; 1951 Arles, nr. 93; 1951 Amsterdam, nr. 70; 1952 Bazel, nr. 77; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 83; 1953 Den Haag, nr. 107; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 135; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 131; 1954-55 Willemstad, nr. 36; 1955 Palm Beach, Miami & New Orleans, nr. 36; 1955 Antwerpen, nr. 283; 1955 Amsterdam, nr. 178; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 122; 1957 Nijmegen, nr. 56; 1957-58 Stockholm, nr. 76, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 131; 1959 Aix-en-Provence, nr. 35; 1960 Enschede, nr. 54; 1961 Arles, nr. 24; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 128; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 128; 1963 Humlebæk, nr. 98; 1964 Washington & New York, nr. 98; 1965 Charleroi & Gent, nr. 65; 1966 Parijs & Albi, nr. 52; 1967 Lille & Zürich, nr. 54; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 51; 1968 Luik, nr. 51; 1968-69 Londen, nr. 144a; 1969 Humlebæk, nr. 28; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 99 & Columbus, nr. 31; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 99; 1971-72 Parijs, nr. 179; 1972 Bordeaux, nr. 62; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 67; 1975 Malmö, nr. 79; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 79; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 67; 1984-85 Kopenhagen, nr. 68; 1989 Arles, nr. 5; 1990 Otterlo, nr. 209; 2000 Tokio, nr. 24; 2005 Amsterdam & New York, nr. 99.

Technische gegevens 351-353
zie pp. 189, 190

351-353
Tekeningen van een grote nachtpauwoog

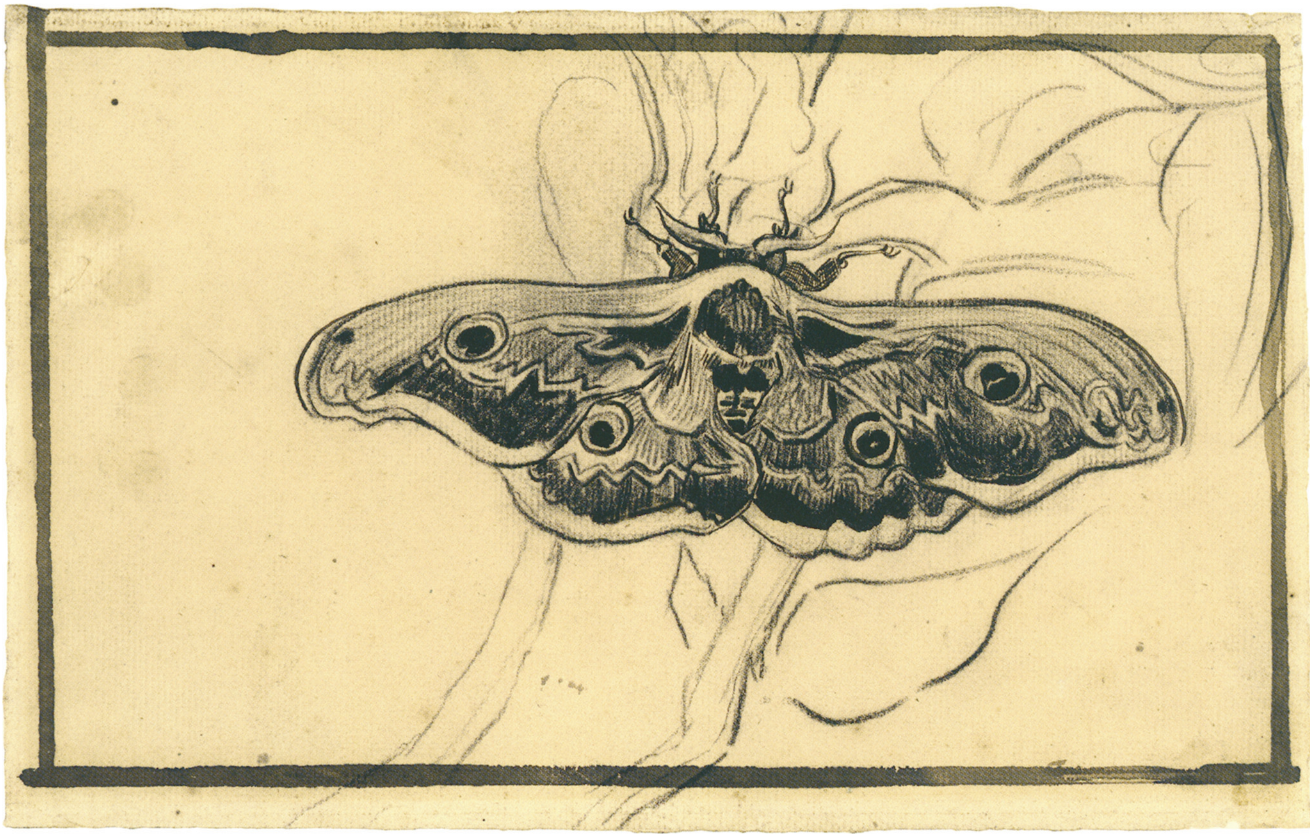
Van Gogh reisde op 8 mei 1889 onder begeleiding van dominee Frédéric Salles met de trein van Arles naar Saint-Rémy-de-Provence om zich daar vrijwillig te laten opnemen in de psychiatrische inrichting Saint-Paul-de-Mausole, die gehuisvest was in een voormalig klooster.[1] In de inrichting kreeg hij de beschikking over twee kamers, beide op de eerste verdieping, maar in verschillende vleugels: een kamer om in te slapen, met uitzicht op een ommuurd korenveld, de andere om in te werken, gelegen aan de tuin van het omvangrijke complex. Deze tuin, omgeven door een hoge muur, was verwilderd en stond vol met grote bomen, struiken en bloemen.[2]

De twijfel die Van Gogh vlak voor zijn vertrek uit Arles over de verhuizing had (zie *cat. 350*), was snel verdwenen. Al een dag na aankomst schreef hij Theo dat hij opgelucht was en zich rustig voelde.[3] Het vertoeven tussen psychiatrische patiënten viel hem mee en hij kwam tot de conclusie dat krankzinnigheid gewoon een ziekte zoals alle andere was. Uit dezelfde brief blijkt dat hij direct toestemming had gekregen om in de tuin te schilderen: hij had die eerste dag al twee doeken onder handen, *Irissen* (F 608 JH 1691) en *Seringen* (F 579 JH 1692). Rond 23 mei schreef hij Theo dat hij nog twee schilderijen had gemaakt.[4] Deze vier grote tuingezichten hadden de voorraad verf en doek die hij uit Arles had meegenomen, behoorlijk uitgeput en de daaropvolgende twee weken zou hij de tuin dan ook hoofdzakelijk op papier vastleggen.[5]

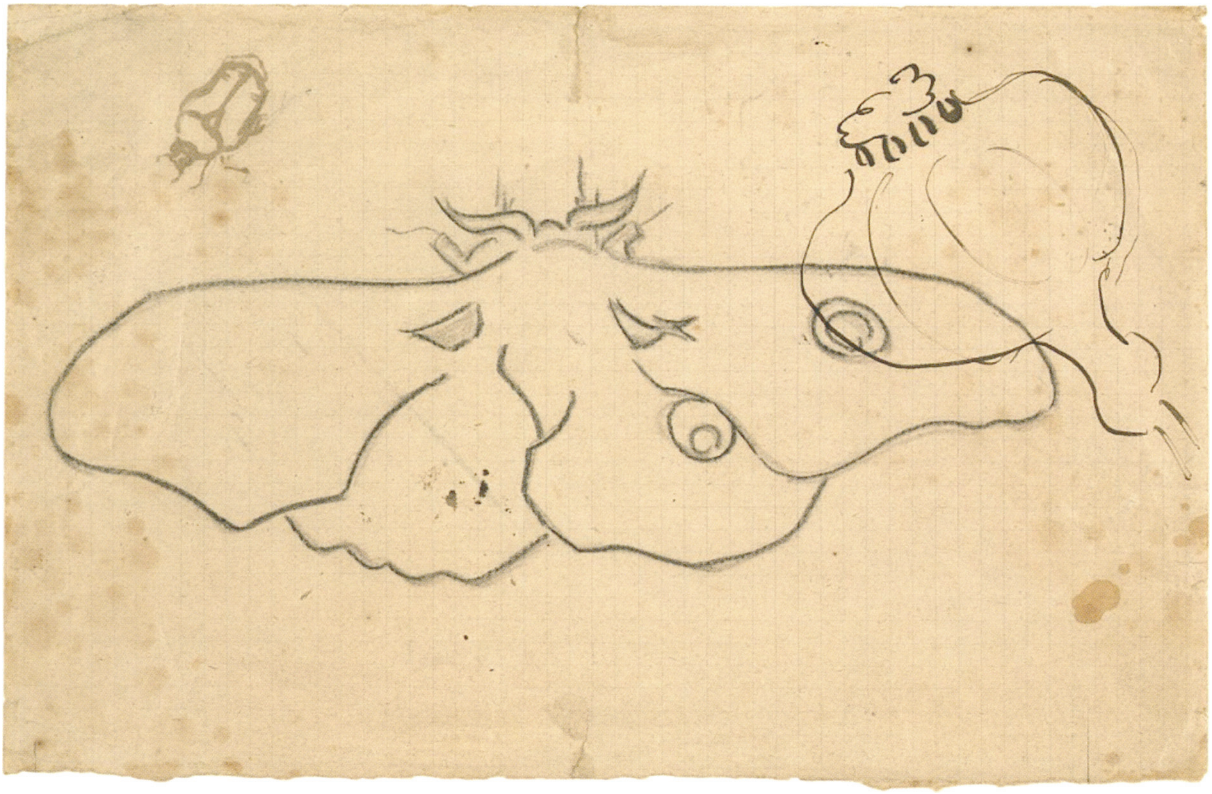
Dat Van Gogh voor circa 23 mei ook al enkele tekeningen had gemaakt, blijkt uit de volgende opsomming: 'Zo heb ik deze maand 4 doeken van 30 en twee of drie tekeningen' [778/592].[6] In die brief beschreef hij eveneens de onderwerpen van die bladen: 'Gisteren heb ik er [nl. in de tuin] een grote, vrij zeldzame nachtvlinder getekend die doodshoofdvlinder wordt genoemd, met wonderlijk fijne kleuren, zwart, grijs, wit, geschakeerd en met rode weerschijn of enigszins naar olijfgroen neigend; hij is heel groot (*afb. 351a*). Om hem te schilderen had ik hem moeten doden en dat was jammer, zo mooi was het dier. Ik zal je de tekening sturen met enkele andere tekeningen van planten.'[7] De studie van de nachtvlinder wordt hier behandeld (samen met twee gerelateerde omtrektekeningen op ruitjespapier); de bladen met planten in de volgende tekst (*cats. 354* en *355*).

De tekening van de vlinder (*cat. 351*) kwam dus rond 22 mei tot stand. Van Gogh meende dat het een doodshoofdvlinder betrof (*Acherontia atropos*), maar die heeft een lang lijf en vier smalle vleugels zonder ogen erop, die in ruststand langs het lijf zijn gevouwen (*afb. 351b*). De tekening, gecombineerd met de beschrijving van de kleuren en het grote formaat van het insect, maken het mogelijk de vlinder te identificeren als de grote nachtpauwoog (*Saturnia pyri*) (*afb. 351c*). Deze nachtvlinder lijkt sterk op de gewone nachtpauwoog (*Saturnia pavona*), maar is een stuk groter: de nachtpauwoog heeft een nauwelijks opvallend te noemen spanwijdte van zes tot achtenhalve centimeter, terwijl de grote nachtpauwoog tien tot veertien centimeter breed is en daarmee tot de grootste vlinders van Europa behoort.[8] Opvallend is wel dat Van Gogh het achterlijf

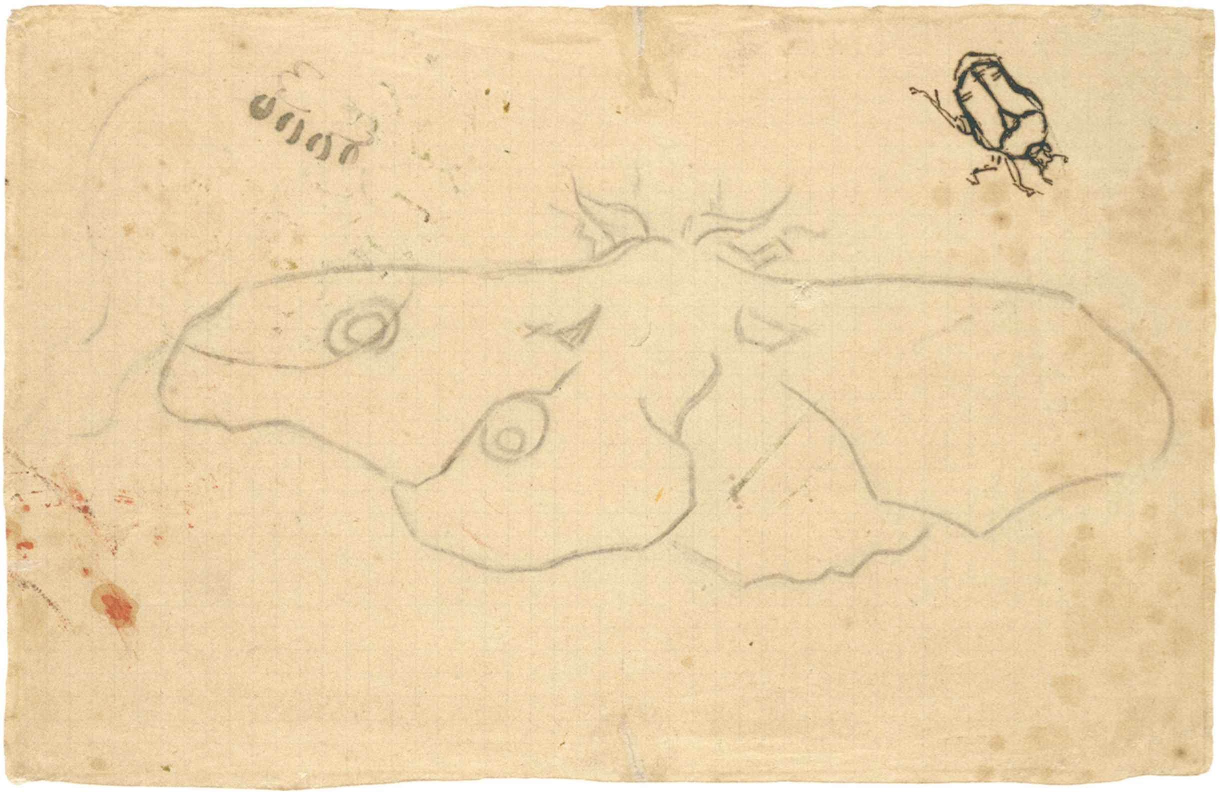
1 De reis van 28 km liep via Tarascon en duurde ongeveer 1,5-2 uur. Zie Baedeker 1889, p. 210.
2 Zie brief 778/592 van ca. 23 mei 1889.
3 Zie brief 775/591 van 9 mei 1889.
4 Zie brief 778/592; Van Gogh beschrijft daarin *Bomen met klimop* (F 609 JH 1693). Het vierde werk is hoogstwaarschijnlijk *De tuin van de inrichting in Saint-Rémy* (F 734 JH 1698).
5 In brief 778/592 bestelde hij verf en doeken. Deze bestelling zou rond 9 juni aankomen (zie brief 781/594). Een brief van dokter Théophile Peyron, directeur van de inrichting, aan Theo van 26 mei 1889 bevestigt Van Goghs preoccupatie met tekenen in die periode (inv. b1058 V/1962, Van Gogh Museum).
6 'Ainsi ce mois ci j'ai 4 toiles de 30 et deux ou trois dessins.'
7 'J'y ai dessiné hier un tres grand papillon de nuit assez rare qu'on appelle la tête de mort, d'une coloration d'un distingué étonnant: noir, gris, blanc, nuancé et à reflets carminés ou vagement tournant sur le vert olive; il est très grand. Pour le peindre il aurait fallu le tuer et c'était dommage tellement la bête était belle. Je t'en enverrai le dessin avec quelques autres dessins de plantes.'
8 Zie Heiko Bellmann, *Vlinders, rupsen en waardplanten*, Baarn 2003, pp. 88, 89. Bowness publiceerde in Londen 1968-69, nr. 153 als eerste dat Van Goghs identificatie van de vlinder als doodshoofdvlinder niet correct was. Hijzelf noemt het dier een 'emperor moth' oftewel de gewone nachtpauwoog.



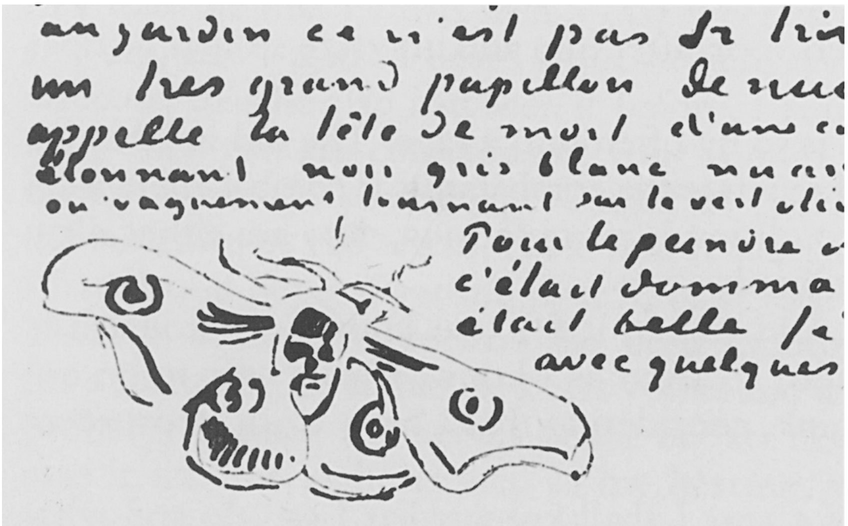
351 Grote nachtpauwoog



352 Grote nachtpauwoog en papaverzaaddoos



353 Grote nachtpauwoog en kever



351a Schets uit een brief aan Theo van ca. 23 mei 1889 [778/592], F – JH 1701.

heeft geduid met een gezicht of doodshoofd in plaats van met de strepen die de grote nachtpauwoog eigenlijk heeft. De plaats waar de doodshoofdvlinder een dergelijk masker draagt is echter hoger op zijn lijf, tussen zijn voorste vleugels.

Zoals uit het aangehaalde brieffragment blijkt, had Van Gogh het beestje ook wel direct willen schilderen, maar deed hij dat niet omdat hij het daarvoor zou hebben moeten doden.[9] Later zou hij er, op basis van de tekening, alsnog een schilderij van maken (*afb. 351d*). Als achtergrond voor die gestileerde voorstelling koos hij toen aronskelken. De plant waarop de vlinder in de tekening zit, is schetsmatig weergegeven, maar zou gezien de vorm van de bladeren een maagdenpalm kunnen zijn (zie *cat. 354*).

Van Gogh zou het blad uiteindelijk omstreeks 18 juni aan Theo opsturen, samen met vijf andere werken, waaronder *Tuin van het ziekenhuis* (*cat. 350*) uit Arles: 'Ik stuur je een rol tekeningen [...]. De tekeningen gasthuis van Arles – de treurboom in het gras, de velden en de olijfbomen, zijn een vervolg op die van Montmajour indertijd. De andere zijn haastige studies, gemaakt in de tuin' [784/595].[10] Dat een van die 'haastige studies' het blad met de vlinder was, blijkt uit Theo's reactie van 16 juli op de zending: 'Ik dank je wel voor je brieven en de mooie tekeningen die je hebt gestuurd. Het gasthuis van Arles is heel bijzonder, de vlinder en de egelantiertakken zijn ook heel mooi: eenvoudig van kleur en heel mooi van tekening' [793/T12].[11]

Van Gogh tekende de vlinder met zwart krijt en besteedde daarbij veel aandacht aan details. De toon van de vleugels bracht hij aan door het krijt te doezelen. Later vulde hij met een fijne pen in bruine inkt de poten en voelsprieten in, zette wat lijntjes in de vleugels en voorzag deze deels van een extra contourlijn. Ook accentueerde hij de donkere delen van de vlinder met een penseel en dik aangebrachte, bruine inkt. Met dezelfde inkt trok hij ten slotte eerst met pen en daarna met penseel een kader om de voorstelling. Het is mogelijk dat deze inkt oorspronkelijk gekleurd was (zie ook *cat. 350*).[12]

De tekening is gemaakt op vergé papier met het watermerk PL BAS. Het is gescheurd van een groot vel AL (in banderol) PL BAS, het papier dat Van Gogh vlak voor vertrek uit

9 De briefpassage hieromtrent is door diverse auteurs verkeerd geïnterpreteerd, waarschijnlijk als gevolg van de foutieve Engelse vertaling: 'I had to kill it to paint it, and it was a pity, the beastie was so beautiful.' Zie noot 7 voor het originele Franse citaat.

10 'Je t'envoie un rouleau de dessins [...]. Les dessins hospice d'Arles – l'arbre pleureur dans l'herbe, les champs et les oliviers, font suite à ceux de Mont major de dans le temps. Les autres sont des études hatives prises dans le jardin.' De twee eerstgenoemde tekeningen waren cat. 350 en F 1468 JH 1498. Welk werk hij met 'de velden en de olijfbomen' bedoelde, is niet bekend. De omvang van de zending blijkt uit brief 791/603 van 14 of 15 juli 1889.

11 'Je te remercie bien de tes lettres et des beaux dessins que tu as envoyé. L'hospice à Arles est très remarquable, le papillon et les branches d'églantiers sont biens beaux aussi: simple comme couleur et d'un bien beau dessin.' Met de egelantiertakken verwees Theo zeer waarschijnlijk naar *Maagdenpalm* (cat. 354).

12 Aan de randen van die dikke lijnen heeft de inkt namelijk een blauwe toon. Ook aan de achterzijde van het papier, waar deze partijen doorgeslagen zijn, is deze kleur zichtbaar. Zie de inleiding, pp. 32, 33.



351b Foto van een doodshoofdvlinder, uit: H. Bellmann, *Vlinders, rupsen en waardplanten*, Baarn 2003, p. 96.



351c Foto van een grote nachtpauwoog, uit: H. Bellmann, *Vlinders, rupsen en waardplanten*, Baarn 2003, p. 89.

Arles had gekocht.[13] Mogelijk vormde het ooit een geheel met het vel waarop *Maagdenpalm* (*cat. 354*) is gemaakt, een van de plantstudies. Dat blad heeft het aanvullende watermerk AL (in banderol). Op basis van de locatie van het merk zou de onderrand van de tekening van de vlinder dan met de achterzijde naar boven aan de linkerzijde van de plantstudie vast hebben gezeten.[14] Langs de linkerrand van *Grote nachtpauwoog* zijn vier ronde afdrukken zichtbaar. Dit zijn van de achterzijde doorgeslagen lijmstippen. Bij het werken aan het schilderij (*afb. 351d*), waarbij Van Gogh zich op deze tekening baseerde, kwamen er bovendien spatjes olieverf in de kleuren groen, pastelgroen, geel, geelgroen, blauwgroen en rood op het papier van *Grote nachtpauwoog* terecht.[15]

In de collectie in het Van Gogh Museum bevindt zich een velletje ruitjespapier waarop aan beide zijden de contouren van de nachtvlinder en ten dele het patroon op de vleugels is weergegeven (*cats. 352* en *353*). Van Gogh gebruikte deze omtreklijnen om de voorstelling van de tekening op het doek over te brengen.[16] De geschilderde vlinder is iets groter: de contouren en de lichte rand langs de onderzijde van de vleugels vallen buiten de contouren van de getekende vlinder.

Hoe Van Gogh de tekening op het doek overbracht, is moeilijk te achterhalen. Het ruitjespapier is niet transparant en kan dus niet als overtrekpapier hebben gefungeerd. Het blaadje is een doormidden gescheurd vel van een papiersoort die Van Gogh in die periode voor zijn brieven gebruikte.[17] Ook de brief waarin hij de vlinder beschreef en waarin hij er een schetsje van opnam, is op dit papier geschreven.[18] Opvallend is dat de contouren van de vlinder in de drie hier behandelde getekende versies precies overeenkomen. Aangezien het papier niet als overtrekvel kan hebben gefungeerd, zou het zwarte krijt waarmee de vlinder in alle drie de gevallen is getekend, afgewreven kunnen zijn. Twee tekeningen (*cats. 351* en *352*) vertonen kenmerken die hiermee in verband gebracht zouden kunnen worden; daaruit kan worden afgeleid dat de uitgewerkte

13 Zie cat. 350 voor een opsomming van werken die op dit papier gemaakt zijn.
14 De randen van beide tekeningen geven geen uitsluitsel. De dikte van het papier en de afstand tussen de vergures (scheplijnen) sluiten een vroegere eenheid in ieder geval niet uit.
15 Een andere tekening die Van Gogh bij het schilderen gebruikte, was *Aronskelken* (cat. 356); op dat blad bevindt zich ook pastelgroene olieverf.
16 Zie ook Pickvance in Otterlo 1990, p. 22 en Heenk 1995, p. 184. Beide auteurs gaan er ten onrechte van uit dat de schetsen op overtrekpapier getekend zijn.
17 Het papier heeft blauwe ruitjes van 0,4 x 0,4 cm. Briefpapier bestond uit een dubbelgevouwen blad van 21 x 27 cm. Van Gogh scheurde voor deze tekeningen het blad over de vouw doormidden. Het velletje zelf is niet gevouwen dus deed geen dienst als meegezonden briefschets. Heenk 1995, p. 184 meent dat het blad uit een klein notitieboekje was gescheurd.
18 Dit is brief 778/592.



351d *Grote nachtpauwoog* (F 610 JH 1702), 1889. Amsterdam, Van Gogh Museum.



351e *Rozen* (F 749 JH 2012), 1889. Amsterdam, Van Gogh Museum.

tekening (*cat. 351*) als eerste ontstond en de basis vormde voor de omtrektekeningen. Zo is het krijt in het uitgewerkte blad bij de linkervleugel uitgeveegd, iets wat snel gebeurt als je er een ander blad bovenop legt.

Opmerkelijk aan catalogusnummer 352 is de aanwezigheid van twee verschillende lijnen in zwart krijt bovenop elkaar. De eerste is dun en wazig en de ander is stevig. Mogelijk is de vage lijn afgewreven van *Grote nachtpauwoog* (*cat. 351*) en trok Van Gogh deze vervolgens stevig over om hem via een blad met krijt of houtskool te kopiëren op het doek.[19] Deze werkwijze zou ook verklaren waarom de vlinder van catalogusnummer 352 het spiegelbeeld is van *Grote nachtpauwoog*. Of de contourtekening op de andere kant van het papier (*cat. 353*) daarbij ontstond of dat Van Gogh de doorgedrukte omtreklijnen van de voorzijde overtrok, is niet meer vast te stellen. De vlinder is daar weer te zien vanuit hetzelfde aanzicht als in catalogusnummer 351. Aangezien de uitgewerkte tekening omstreeks 18 juni 1889 naar Theo werd opgestuurd, moeten de contourtekeningen voor die tijd tot stand zijn gekomen. De olieverfvlekken op het ruitjespapier – in oranje, groen en geel – geven aan dat Van Gogh ook dit blaadje bij de hand had toen hij het schilderij van de vlinder maakte.

Aan beide zijden van het ruitjespapier tekende Van Gogh met pen in inkt ook nog een andere detailstudie: recto de zaaddoos van een papaver en verso een kever. De papaverbol werd over de nachtvlinder heen getekend; van de kever is niet vast te stellen of die voor of na de vlinder werd getekend. Zaaddozen worden na de bloei van de klaprozen in april-mei gevormd en zullen daarom op zijn vroegst in juni te zien zijn geweest. Het kevertje komt ook voor in Van Goghs schilderij *Rozen* (*afb. 351e*) dat wat betreft compositie en onderwerp, een insect tegen een natuurlijke achtergrond, sterk lijkt op het doek met de nachtvlinder (*afb. 351d*).

19 Zie voor deze methode cat. 323.



351f Anonieme kunstenaar, *Herfstbloemen*, eind negentiende eeuw. Amsterdam, Van Gogh Museum.

De van dichtbij weergeven planten en dieren die Van Gogh aan het begin van zijn verblijf in Saint-Rémy tekende en schilderde, zijn geïnspireerd op Japanse prenten van bloemen en planten. Hij had zelf enkele voorbeelden van deze prenten in zijn verzameling (*afb. 351f*).[20] In Arles sprak hij zijn waardering uit voor dergelijk werk, maar pas in Saint-Rémy zou Van Gogh dus zelf tot het maken van dergelijke nauwkeurig geobserveerde natuurstudies komen.

20 Cats. 351, 354, 355, 356 en de schilderijen F 610 JH 1701 (afb. 351d), F 749 JH 2012 (afb. 351e), *Irissen* (F 608 JH 1691), *Wilde rozen* (F 597 JH 2011) en *Vlinders en klaprozen* (F 748 JH 2013). Zie Amsterdam 1991 II, pp. 40-43. Zie hiervoor verder cats. 354, 355.

351
Grote nachtpauwoog
Ca. 22 mei 1889
Zwart krijt, pen en penseel in (thans) bruine inkt, op vergé papier
16,3 x 25,8 cm, de omkaderde voorstelling 14,2 x 24,2 cm
Watermerk: PL BAS
Niet gesigneerd

Inv. d 185 V/1962
F 1523 JH 1700

Brieven
778/592, 784/595, 791/603, 793/T12

HERKOMST
Juni 1889-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 155, vol. 4, pl. CLXXV; De la Faille 1970, pp. 528, 666; Jampoller 1971; Hulsker 1977, p. 392; Van der Wolk 1980, p. 219; New York 1986-87, p. 28; Amsterdam 1987, p. 455 nr. 2.527; Otterlo 1990, pp. 22, 283, 284; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 155, 397, 398, vol. 2, pl. CLXXV; Heenk 1995, p. 184; Hulsker 1996, p. 392; Martigny 2000, p. 88.

TENTOONSTELLINGEN
1947 Rotterdam, nr. 91; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 160; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 108, nr. 109; 1948-49 Den Haag, nr. 271; 1949-50 New York & Chicago, nr. 135; 1955 Antwerpen, nr. 357; 1966 Parijs & Albi, nr. 61; 1967 Lille & Zürich, nr. 63; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 61; 1968 Luik, nr. 61; 1971-72 Parijs, nr. 190; 1975 Malmö, nr. 81; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 81; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 80; 1986-87 Rotterdam, nr. 370; 2005 Amsterdam & New York, buiten cat. [alleen Amsterdam].

352
Grote nachtpauwoog en papaverzaaddoos
Ca. 22 mei-18 juni 1889
Zwart krijt, pen in bruine inkt, op velijn papier met blauwe ruitjes
13,5 x 21,0 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 353

Inv. d 313 V/1970
F – JH –

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-70 V.W. van Gogh; 1970 Vincent van Gogh Stichting; 1970-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Niet in De la Faille 1928; niet in De la Faille 1970; niet in Hulsker 1977; Amsterdam 1987, p. 455 nr. 2.528; niet in De la Faille 1992; Heenk 1995, p. 184; niet in Hulsker 1996.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

353
Grote nachtpauwoog en kever
Ca. 22 mei-18 juni 1889
Zwart krijt, pen in bruine inkt, op velijn papier met blauwe ruitjes
13,5 x 21,0 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 352

Inv. d 313 V/1970
F – JH –

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-70 V.W. van Gogh; 1970 Vincent van Gogh Stichting; 1970-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Niet in De la Faille 1928; niet in De la Faille 1970; niet in Hulsker 1977; Amsterdam 1987, p. 456 nr. 2.529; niet in De la Faille 1992; Heenk 1995, p. 184; niet in Hulsker 1996.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

354, 355
Plantenstudies

Technische gegevens 354, 355
zie pp. 195, 196

Tot de tekeningen die Van Gogh al voor circa 23 mei 1889 had gemaakt en die hij omstreeks 18 juni naar Theo opstuurde behoorden, behalve *Grote nachtpauwoog* (*cat. 351*), ook twee voorstellingen van planten.[1] Hij noemde ze 'haastige studies, gemaakt in de tuin' [784/595].[2] Dat een van die 'haastige studies' waarschijnlijk *Maagdenpalm* was (*cat. 354*), kan afgeleid worden uit Theo's reactie op de zending: 'Ik dank je wel voor je brieven en de mooie tekeningen die je hebt gestuurd. Het gasthuis van Arles is heel bijzonder, de vlinder en de egelantiertakken zijn ook heel mooi: eenvoudig van kleur en heel mooi van tekening' [793/T12].[3] Theo zag de maagdenpalm zeer waarschijnlijk aan voor 'egelantiertakken'; beide planten hebben bladeren die paarsgewijs tegenover elkaar aan de steel vastzitten.[4] *Maagdenpalm* vertoont wat tekenmateriaal en papier betreft overeenkomsten met *Grote nachtpauwoog* (*cat. 351*), de tekening die Theo in één adem noemt met de egelantiertakken. De enige plantstudie die net als *Maagdenpalm* van dichtbij is geobserveerd, met veel detail weergegeven en tegen een lege achtergrond geplaatst, is *Kuifhyacinten* (*cat. 355*).[5] Dit was waarschijnlijk het tweede blad van 'tekeningen van planten' dat Van Gogh rond 23 mei al af had en dat omstreeks 18 juni werd verzonden [778/592].[6]

Dat er in de tuin van de inrichting maagdenpalm (*Vinca major*) groeide, is bekend dankzij de al aangehaalde brief van omstreeks 23 mei. Van Gogh beschrijft daarin een schilderij dat hij net had gemaakt: 'Dikke boomstammen bedekt met klimop, de grond ook bedekt met klimop en maagdenpalm; een stenen bank en een struik met verbleekte rozen in de koele schaduw. Op de voorgrond een paar planten met witte kelken' [778/592].[7] De beschreven planten zijn inderdaad terug te vinden in dit schilderij (*afb. 366c*), in de briefschets ernaar (F – JH 1694) en in de tekening die hij later naar het doek tekende (*cat. 366*). De bloeiende bodembedekker groeit daar tussen de klimop en de aronskelken.[8] De kuifhyacint (*Muscari commosum*) met zijn langs de steel geplaatste, kleine bloemknoppen, is niet in ander werk uit Saint-Rémy terug te vinden.[9]

De tekeningen zijn voorheen zowel in Saint-Rémy als in Auvers gedateerd. De la Faille plaatste in zijn oeuvrecatalogus van 1928 beide bladen in Saint-Rémy, zonder precisering binnen die periode. De bezorgers van de 1970-editie van dat boek veranderden de datering in Auvers, zonder dit echter toe te lichten.[10] Deze wijziging was waarschijnlijk het gevolg van de herdatering van de verwante schilderijen *Wilde rozen* (F 597 JH 2011), *Vlinders en klaprozen* (F 748 JH 2013) en *Rozen* (*afb. 351e*), die volgens de samenstellers stilistisch beter in het oeuvre van Auvers passen.[11] De Auvers-date-

1 Zie cats. 351, 352 en 353 en brieven 778/592 van ca. 23 mei en 784/595 van ca. 18 juni 1889. De omvang van de zending blijkt uit brief 791/603 van 14 of 15 juli 1889.

2 Brief van ca. 18 juni 1889: 'des études hatives prises dans le jardin.'

3 Brief van 16 juli 1889: 'Je te remercie bien de tes lettres et des beaux dessins que tu as envoyé. L'hospice à Arles est très remarquable, le papillon et les branches d'églantiers sont biens beaux aussi: simple comme couleur et d'un bien beau dessin.'

4 De bladeren van de egelantier (*Rosa rubiginosa*) zijn echter gekarteld en de bloemen zijn groter dan die van maagdenpalm. Pickvance was in Otterlo 1990, p. 284 de eerste die dit citaat in verband bracht met de tekening *Maagdenpalm*. Waarom Theo spreekt van 'takken', terwijl er duidelijk maar één tak is te zien, is onduidelijk.

5 De afgebeelde plant is ook aangezien voor een herderstasje (*Capsella medicus*), dat er inderdaad wel op lijkt, maar andere bladeren heeft (zie bijvoorbeeld De Gruyter 1961, p. 108). Hulsker geeft het werk in 1977 en in 1996 de titel *Enkele bloesemtakjes*.

6 'dessins de plantes', brief van ca. 23 mei 1889. Pickvance gaat er in Otterlo 1990, p. 284 van uit dat *Aronskelken* (cat. 356) het tweede blad was. Zie voor de argumentatie voor een latere datering van dit blad cat. 356.

7 'Des gros troncs d'arbres couverts de lierre, le sol egalement couvert de lierre & de pervenche, un banc de pierre et un buisson de roses palies à l'ombre froide. Sur l'avant plan quelques plantes à calice blanc.'

8 Maagdenpalm bloeit van februari tot juni.

9 Deze plant bloeit in mei en juni. Zie bijvoorbeeld Heukels en Van der Meijden, *Flora van Nederland*, Groningen 1983, pp. 432, 433.

10 Ook *Aronskelken* (cat. 356) werd in die editie naar Auvers verplaatst.

11 Aanvullend argument was de overeenkomst tussen deze drie doeken en *Stilleven met roze rozen* (F 595 JH 2009), een schilderij dat in bezit van dokter Paul Gachet is geweest. Behalve overeenkomsten zijn er echter ook verschillen aan te wijzen, zoals het grotere formaat, de egale invulling van de achtergrond en de plaats van de bloemen in het schilderij, namelijk in een vaas.



354 Maagdenpalm



355 Kuifhyacinten

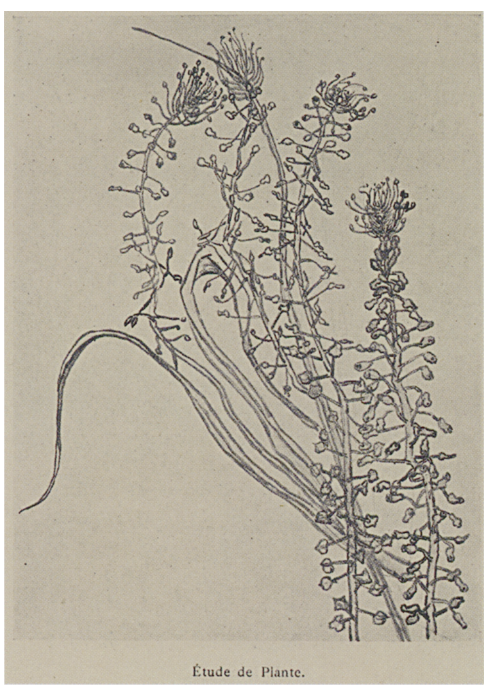
ring voor de tekeningen werd in 1990 verworpen ten gunste van een datering in de eerste weken van Van Goghs verblijf in Saint-Rémy.[12]

De laatstgenoemde datering wordt bevestigd door het papier waarop *Maagdenpalm* werd getekend: een vel met watermerk AL (in banderol) dat met de linkerzijde mogelijk aan de onderrand van *Grote nachtpauwoog* (*cat. 351*) heeft vastgezeten. Dat blad heeft het tegenwatermerk PL BAS. Van Gogh gebruikte crèmekleurige bladen van dit papier aan het eind van zijn verblijf in Arles en in de eerste maand te Saint-Rémy.[13]

Maagdenpalm werd eerst getekend met potlood en zwart krijt. Vervolgens werden de bladeren gewassen en de contouren en bladnerven geaccentueerd met penseel in blauwzwarte inkt, die deels tot bruin verkleurd is (zie ook *cat. 350*). Uit de vele punaisegaten in *Maagdenpalm*, maar liefst achttien, blijkt dat het werk meerdere malen is opgeprikt. De olieverf- en gekleurde inktsporen op deze tekening wijzen erop dat het blad ook enige tijd in het atelier heeft rondgezworven.

Voor *Kuifhyacinten* maakte Van Gogh eerst een potloodtekening, waarover hij met een fijn penseel in bruine inkt tekende.[14] Uit vergelijking met een reproductie uit 1911 van dit werk blijkt dat de inkt in de loop der tijd erg is verbleekt (*afb. 354a*). De tekening is gemaakt op een glad velijnpapier zonder watermerk. Aangezien het gesneden is uit een groter vel, kan niet worden uitgesloten dat het oorspronkelijke blad wel een watermerk had. Qua gladheid en dikte lijkt het papier sterk op dat van *Aronskelken* (*cat. 356*), dat eveneens gesneden is uit een groter vel en geen watermerk bevat, en op *Boom en struiken in de tuin van de inrichting* (*cat. 360*) dat geschilderd is op een heel vel papier zonder watermerk. De gladheid van deze drie bladen doet denken aan die van de vellen met de blinddruk LATUNE ET CIE BLACONS (zie *cats. 366, 367, 368* en *369*), die Van Gogh in ieder geval in de periode juni-begin juli 1889 gebruikte.

12 Otterlo 1990, p. 284. De herdatering naar Saint-Rémy betreft daar cats. 354 en 356; *Kuifhyacinten* wordt in die catalogus niet behandeld. De enige publicatie die *Maagdenpalm* na die tijd nog in Auvers dateert, is Kyoto/Tokyo 1992, p. 118.
13 De verticale plooi die linksonder in het papier zit, is tijdens de fabricage ontstaan en was dus al aanwezig toen Van Gogh de tekening maakte. Zie cat. 350 voor andere werken die op dit papier gemaakt zijn.
14 De inkt is sterk verbleekt en heeft een transparant karakter.





354a Reproductie van cat. 355. Uit Lettres 1911.

354b Reproductie van *Étude d'herbe* (1845). Uit *Le Japon Artistique*, mei 1888.

De van dichtbij getekende planten vertonen in hun gedetailleerdheid en de plaatsing tegen een lege achtergrond grote overeenkomsten met een Japanse penseeltekening van een grasspriet die Van Gogh kende (*afb. 354b*). Deze was gereproduceerd in het tijdschrift *Le Japon Artistique*, een uitgave van Siegfried Bing, dat Theo in september 1888 aan zijn broer had opgestuurd: 'Van de reproducties van Bing vind ik de tekening van de *grasspriet*, van de anjers en de Hokusai *schitterend'* [690/542].[15] Dergelijke werken (zogeheten kachō-prenten) waren voor Van Gogh het bewijs van de wijsheid en eenvoud van de Japanners: 'Als je de Japanse kunst bestudeert, dan zie je een ontegenzeggelijk wijs, filosofisch en intelligent mens die zijn tijd doorbrengt... met wat? Met het bestuderen van de afstand tussen de aarde en de maan? Neen! Met het bestuderen van de politiek van Bismarck? Neen! Hij bestudeert... één enkele grasspriet, maar deze grasspriet brengt hem ertoe alle planten te tekenen, vervolgens de seizoenen, de grootse aanblik van de landschappen, ten slotte de dieren en de menselijke figuur. Zo brengt hij zijn leven door en het leven is te kort om alles te doen. Kijk, is dat niet bijna een ware religie die ons wordt geleerd door de zo eenvoudige Japanners, die in de natuur leven alsof ze zelf bloemen waren. En je kunt volgens mij de Japanse kunst niet bestuderen zonder vrolijker en gelukkiger te worden en dat doet ons terugkeren naar de natuur, ondanks onze opvoeding en ons werk in een wereld vol conventies' [690/542].[16]

Van Goghs enthousiasme over de tekening van de grasspriet bleef: in oktober 1888 prees hij de nauwgezetheid van het werk en vlak voor zijn vertrek uit Arles schreef hij Theo dat hij het blad aan de muur van zijn ziekenhuiskamer had hangen.[17] Een paar weken later, vlak na zijn verhuizing naar de inrichting van Saint-Rémy, voelde hij zelf de behoefte om als het ware terug te keren naar de natuur en dergelijke, nauwkeurig geobserveerde natuurstudies te maken. Waarschijnlijk gaf het tekenen ervan hem troost en maakte het hem rustig, zoals hij in juli 1889 schreef tot rust te komen door te kijken naar 'een grasspriet, een dennentak, een korenaar' [788/W13].[18] Ze waren voor hem misschien ook, net als voor de Japanners, een eerste stap op weg naar het weergeven van het hem omringende (maar hem nog ontzegde) landschap.

15 Brief van 23 of 24 september 1888: 'Je trouve *admirable* dans les reproductions de Bing le dessin du *brin d'herbe* et des oeillets et le Hokoussai.' Zie voor de publicatie van Bing ook brieven 689/540 van 21 september, 690/542 van 23 of 24 september en 700/B18 van 3 oktober 1888 en 771/590 van 3 mei 1889. Zie ook cats. 351-353.

16 Brief van 23 of 24 september 1888: 'Si on etudie l'art japonais alors on voit un homme incontestablement sage et philosophe et intelligent qui passe son temps – à quoi – à étudier la distance de la terre à la lune – non, à étudier la politique de Bismarck – non, il etudie un seul brin d'herbe. Mais ce brin d'herbe lui porte à dessiner toutes les plantes – ensuite les saisons, les grands aspects des paysages, enfin les animaux, puis la figure humaine. Il passe ainsi sa vie, et la vie est trop courte, à faire le tout. Voyons cela, n'est ce pas presque une vraie religion ce que nous enseignent ces japonais si simples et qui vivent dans la nature comme si eux memes étaient des fleurs. Et on ne saurait etudier l'art japonais, il me semble, sans devenir beaucoup plus gai et plus heureux et cela nous fait revenir à la nature malgré notre education et notre travail dans un monde de convention.'

17 Dit zijn respectievelijk brief 700/B18 van 3 oktober 1888 en brief 771/590 van 3 mei 1889. Het exemplaar van Van Gogh is niet bewaard gebleven.

18 Brief van 2 juli 1889: 'un brin d'herbe, une branche de pin, un épi de blé'.

354
Maagdenpalm
Ca. 22 mei 1889
Potlood, zwart krijt, penseel in blauwzwarte (deels verbruinde) inkt, op vergé papier
47,6 x 40,0 cm
Watermerk: AL (in banderol)
Niet gesigneerd

Inv. d 213 V/1962
F 1614 JH 2060

Brieven
778/592, 784/595, 791/603, 793/T12

HERKOMST
Juni 1889-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 173, vol. 4, pl. CCIII; De la Faille 1970, pp. 549, 564, 669; Roskill 1970 II, p. 104; Hulsker 1977, p. 471; Amsterdam 1987, p. 474 nr. 2.638; Otterlo 1990, p. 284; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 173, 421, vol. 2, pl. CCIII; Kyoto/Tokio 1992, p. 118 nr. 31; Heenk 1995, pp. 183, 271; Hulsker 1996, pp. 470, 471.

TENTOONSTELLINGEN
1914-15 Amsterdam, nr. 193; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1947-48 Alkmaar, nr. 57; 1948 Luxemburg, nr. 29; 1951 Amsterdam, nr. 87; 1952 Bazel, nr. 90; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 128; 1954-55 Bern, nr. 166; 1963 Humlebæk, nr. 115; 1964 Washington & New York, nr. 115; 1965 Charleroi & Gent, nr. 78; 1966 Parijs & Albi, nr. 85; 1967 Lille & Zürich, nr. 87; 1971-72 Parijs, nr. 207; 1992 Kyoto & Tokio, nr. 31.

355
Kuifhyacinten
Ca. 22 mei 1889
Potlood, penseel in bruine inkt, op velijn papier
41,2 x 30,9 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 425 V/1962
F 1612 JH 2059

Brieven
778/592, 784/595, 791/603

HERKOMST
Juni 1889-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Lettres 1911, pl. LXIV; De la Faille 1928, vol. 3, p. 172, vol. 4, pl. CCIII; De Gruyter 1961, p. 108 nr. 47; Londen 1968-69, p. 120 nr. 188; Wadley 1969, p. 40; De la Faille 1970, pp. 549, 564, 669; Roskill 1970 II, p. 104; Rosenblum 1975, pp. 84, 85; Hulsker 1977, pp. 470, 471; Amsterdam 1987, p. 474 nr. 2.639; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 172, 421, vol. 2, pl. CCIII; Heenk 1995, pp. 183, 271; Hulsker 1996, pp. 470, 471.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam I, nr. 371 [*f*75]; 1914-15 Amsterdam, nr. 168; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1927-28 Berlijn, nr. 88; 1928 Wenen & Hannover, nr. 88; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 88; 1929 Amsterdam, nr. 83; 1930 Laren, nr. 47; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 59, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 216; 1947 Rotterdam, nr. 108; 1947-48 Alkmaar, nr. 59; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 295; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 146; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 97; 1951 Arles, nr. 97; 1951 Amsterdam, nr. 85; 1953 Zürich, nr. 126; 1953 Den Haag, nr. 152; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 179; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 164; 1954-55 Bern, nr. 165; 1955 Antwerpen, nr. 359; 1955 Amsterdam, nr. 231; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 131; 1957 Marseille, nr. 82; 1957-58 Stockholm, nr. 88, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 151; 1959 Aix-en-Provence, nr. 53; 1959-60 Utrecht, nr. 91; 1960 Enschede, nr. 67; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 135; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 140; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 140; 1966 Parijs & Albi, nr. 83; 1967 Lille & Zürich, nr. 85; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 85; 1968 Luik, nr. 85; 1968-69 Londen, nr. 188; 1971-72 Parijs, nr. 205; 1977 Parijs, zonder nr.

356
Aronskelken

Laatste week mei-juni 1889
Rietpen en pen in bruine inkt, op velijn papier
31,4 x 41,3 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 335 V/1962
F 1613 JH 1703

Net zoals de hiervoor beschreven bladen (*cats. 354, 355*), is *Aronskelken* een van dichtbij geobserveerde plantstudie. De tekening verschilt echter van de andere in de uitwerking. Was het Van Gogh in de eerste twee te doen geweest om de planten zo realistisch mogelijk en tegen een lege achtergrond weer te geven, hier gaat hij een stap verder en integreert hij de bladeren en bloemkelken in een 'natuurlijke' omgeving door aan de planten een achter- en ondergrond toe te voegen. De achtergrond is gevuld met verticale strepen en de ondergrond met horizontale. De elegante vorm van bladeren en kelken en de invulling van het hele vel met inktlijnen geven het blad een decoratief karakter.

Het oorspronkelijke effect van de witte kelken en de met fijne pen gearceerde bladeren tegen een zeer donkere achtergrond is sterk gereduceerd door de onegale verkleuring van de inkt (*afb. 356a*). Door het verminderde contrast lijken de vormen nu in elkaar over te lopen. Hierdoor is het beeld tamelijk onrustig en slecht leesbaar, wat het blad onbedoeld een abstracte kwaliteit geeft.

Van Gogh tekende de voorstelling direct in inkt en gebruikte daarbij, behalve de al genoemde fijne pen, een brede rietpen. Voordat hij begon te tekenen had hij het vel ergens opgeprikt. Hij gebruikte daarvoor grote punaises, wat blijkt uit de stukjes papier met een doorsnede van ongeveer anderhalve centimeter rond de punaisegaatjes waarop geen inkt te vinden is. Het blad waarop *Aronskelken* gemaakt is, lijkt wat betreft dikte en gladheid sterk op dat van *Kuifhyacinten* (*cat. 355*) en *Boom en struiken in de tuin van de inrichting* (*cat. 360*).[1]

Afgebeeld zijn Italiaanse aronskelken (*Arum Italicum*), een plant met pijlvormige bladeren die bloeit in de maanden mei en juni met witte kelken met daarin een geel knotsvormig deel. Dat ze in de tuin van de inrichting voorkwamen, is bekend dankzij het schilderij *Bomen met klimop* (*afb. 366c*) en de beschrijving die Van Gogh van dat werk geeft: 'Dikke boomstammen bedekt met klimop, de grond ook bedekt met klimop en maagdenpalm; een stenen bank en een struik met rozen die in de koele schaduw zijn verbleekt. Op de voorgrond een paar planten met witte kelken' [778/592].[2] Ook in het schilderij van de grote nachtpauwoog (*afb. 351d*) komen aronskelken voor.

Pickvance meent dat *Aronskelken* verband houdt met het door Van Gogh beschreven schilderij *Bomen met klimop*.[3] Samen met de tekening van maagdenpalm (*cat. 354*), een plant die ook in dat schilderij voorkomt, zou dit blad behoren tot de 'tekeningen van planten' die Van Gogh in een brief van omstreeks 23 mei zegt klaar te hebben [778/592].[4] De uiterst bescheiden rol die beide planten in het schilderij spelen en de globale manier waarop ze geschilderd zijn, maakt het echter niet aannemelijk dat Van Gogh nauwkeurige studies nodig had. Bovendien spreekt het doorwerkte karakter en het decoratieve effect van *Aronskelken* een dergelijke ondergeschikte rol tegen. Heenk oppert de mogelijkheid dat Van Gogh de tekening gebruikte voor het schilderij *Grote nachtpauwoog* (*afb. 351d*).[5] Wat dit doek en de tekening behalve de aronskelken gemeen hebben is de manier waarop de planten zijn weergegeven: van dichtbij en van een laag

1 Zie voor het papier verder cat. 355.
2 Brief van ca. 23 mei 1889: 'Des gros troncs d'arbres couverts de lierre, le sol egalement couvert de lierre & de pervenche, un banc de pierre et un buisson de roses palies à l'ombre froide. Sur l'avant plan quelques plantes à calice blanc.'
3 Otterlo 1990, p. 284.
4 'dessins de plantes.'
5 Heenk 1995, p. 184.



356 Aronskelken

356a Reproductie van cat. 356. Uit: Lettres 1911, pl. LXV.



standpunt. Van letterlijk overbrengen van de getekende voorstelling op het schilderij is geen sprake, maar de aanwezigheid van pastelgroene olieverf op de tekening wijst erop dat *Aronskelken* wel degelijk gebruikt is bij het schilderen van de nachtvlinder.[6] Deze kleur is overheersend in *Grote nachtpauwoog* (*afb. 351d*). Het is mogelijk dat Van Gogh zijn toevlucht zocht tot de tekening omdat bij de totstandkoming van het doek de echte aronskelken al uitgebloeid waren. Dit kan worden afgeleid uit de rode bessen in de achtergrond van het schilderij, die ook behoren tot de aronskelken. Deze bessen worden pas in augustus en september gevormd en zijn dus nooit tegelijk met de witte kelken te zien.

Evenals de hiervoor behandelde plantstudies is de tekening *Aronskelken* zowel in Saint-Rémy als in Auvers gedateerd. Tot 1970 ging men uit van een totstandkoming in Saint-Rémy, waarbij Bowness in 1968 de eerste was die beweerde dat Van Gogh de tekening maakte aan het eind van zijn verblijf in de inrichting, eind april-begin mei 1890.[7] Hij zag vreemd genoeg overeenkomsten in compositie met *Amandelbloesem* (*afb. 395b*), een schilderij waarin een bloesemtak tegen een blauwe lucht is afgebeeld. Die datering is zeer onwaarschijnlijk, aangezien Van Gogh toen net hersteld was van een langdurige ziekteperiode en alleen maar schetsen in potlood of zwart krijt maakte, op klein formaat. In de 1970-editie van De la Failles oeuvrecatalogus wordt dit blad samen met *Maagdenpalm* en *Kuifhyacinten* gerekend tot de periode Auvers, mei-juni 1890, zonder dat hiervoor argumenten worden aangevoerd.[8] De Auvers-datering voor de tekeningen werd in 1990 verworpen ten gunste van een datering in de eerste weken van Van Goghs verblijf in Saint-Rémy.[9] Dit gebeurde, zoals hierboven beschreven, op basis van het voorkomen van maagdenpalm en aronskelken in *Bomen met klimop*. Gezien het uitgewerkte en decoratieve karakter van deze tekening wordt die hier niet gerekend tot de rond 22 mei genoemde 'tekeningen van planten'. Waarschijnlijk kwam het werk iets later tot stand, met het oog op de bloei van aronskelken in mei en juni wordt hier een wat ruimere datering aangehouden: laatste week mei – juni 1889.

6 Langs de rechterrand en in het grote blad linksboven. Er zijn ook sporen van gekleurd krijt op het blad aangetroffen: blauw aan de voor- en achterzijde, en oranjerood op de achterkant.
7 Londen 1968-69, p. 120.
8 Zie hiervoor cats. 354 en 355. Hulsker hield in zijn catalogus van 1977 als datering mei 1889 aan.
9 Otterlo 1990, p. 284. De herdatering naar Saint-Rémy betreft daar *Aronskelken* en cat. 354; *Kuifhyacinten* (cat. 355) wordt in die catalogus niet behandeld.

HERKOMST

1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR

Lettres 1911, pl. LXV; De la Faille 1928, vol. 3, p. 172, vol. 4, pl. CCIII; De Gruyter 1961, p. 110 nr. 53; Londen 1968-69, p. 120 nr. 189; De la Faille 1970, pp. 549, 564, 669; Roskill 1970 II, p. 104; Hulsker 1977, pp. 392, 393; Londen 1986, pp. 10 ill. 10, 34, 36; Amsterdam 1987, p. 474 nr. 2.637; Otterlo 1990, pp. 284, 289 nr. 211; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 172, 421, vol. 2, pl. CCIII; Heenk 1995, pp. 183, 184; Hulsker 1996, pp. 392, 393.

TENTOONSTELLINGEN

1897 Groningen, geen cat. bekend; 1900-01 Rotterdam, nr. 27 [*f*100]; 1905 Amsterdam I, nr. 368 [*f*125]; 1923 Utrecht, nr. 49; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1926-27 Londen, nr. 23 [*f*1.800]; 1927-28 Berlijn, nr. 90; 1928 Wenen & Hannover, nr. 90; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 90; 1929 Amsterdam, nr. 84; 1930 Laren, nr. 48; 1931 Amsterdam, nr. 215; 1932 Manchester, nr. 77; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 124; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 98; 1946 Kopenhagen, nr. 102; 1947 Rotterdam, nr. 109; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 296; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1951 Amsterdam, nr. 86; 1952 Bazel, nr. 89; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 127; 1955 Antwerpen, nr. 360; 1955 Amsterdam, nr. 232; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 132; 1957 Nijmegen, nr. 75; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 79; 1958 Bergen, nr. 80; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 152; 1959-60 Utrecht, nr. 90; 1960 Enschede, nr. 68; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 136; 1966 Parijs & Albi, nr. 84; 1967 Lille & Zürich, nr. 86; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 86; 1968 Luik, nr. 86; 1968-69 Londen, nr. 189; 1969 Humlebæk, nr. 43; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 111 & Columbus, nr. 43; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 111; 1971-72 Parijs, nr. 206; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 76; 1974 Florence, nr. 20; 1975 Malmö, nr. 97; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 97; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 96; 1990 Otterlo, nr. 211.

357
Fontein in de tuin van de inrichting

Laatste week mei-eerste week juni 1889
Bruin krijt, rietpen en pen in thans roodbruine inkt, geschraapt, op velijn papier
49,8 x 46,3 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 440 V/1962
F 1531 JH 1705

Brief
840/T 24

Rond 23 mei 1889 was Van Goghs voorraad verf en doek dusdanig geslonken dat hij Theo vroeg hem nieuw materiaal te sturen.[1] In afwachting van die zending, die omstreeks 9 juni zou arriveren, maakte hij tekeningen op groot formaat die tot de mooiste uit Saint-Rémy gerekend kunnen worden, waaronder *Fontein in de tuin van de inrichting.*[2] Aangezien hij pas aan het eind van de eerste week van juni toestemming zou krijgen buiten de muren van de inrichting te werken, hebben deze bladen, net als de eerder ontstane schilderijen, de tuin van het complex als onderwerp.[3] Van Goghs tekenactiviteit in die periode blijkt ook uit een brief die Théophile Peyron, de directeur van de inrichting, op 26 mei aan Theo schreef: 'Hij is de hele dag bezig met tekenen in het park'.[4]

Behalve *Fontein in de tuin van de inrichting* ontstonden in de laatste week van mei en de eerste week van juni in de tuin nog vier pentekeningen (*cats. 358, 359,* F 1497 JH 1852 en F 1505 JH 1697) en zeven penseeltekeningen in kleur (zie *cats. 360, 361, 362*).[5] De pentekeningen hebben hun grote formaat en de weergave van een deel van de tuin gemeen.[6] Verder heeft Van Goghs standpunt onder de bomen ertoe geleid dat in de meeste bladen geen ruimte is uitgespaard voor de lucht, waardoor het papier van boven tot onder bedekt is met inktlijnen.[7] Wat betreft stijl, techniek en papier vormen de vijf pentekeningen echter geen samenhangende groep. *Fontein in de tuin van de inrichting* is de enige tekening waarbij de inkt alleen met rietpen en een fijne pen is aangebracht en waarbij rechte lijntjes en hoekige vormen de overhand hebben. In de andere bladen gebruikte Van Gogh ook een penseel, wat een vloeiender lijnvoering tot gevolg had. Het papier dat voor de tekening van de fontein is gebruikt, is een velijn zonder watermerk,[8] terwijl de andere vier op vellen vergé papier met het watermerk AL PL BAS zijn getekend. Twee van deze vergé bladen zijn crèmekleurig, en twee roze.[9]

Hoofdonderwerp van deze tekening is de fontein die zich in de tuin van de inrichting bevindt, bij de toegangsdeur tot de noordelijke mannenvleugel. Van Gogh had in dit gebouw, zichtbaar rechts in de tekening, een atelier met uitzicht over de tuin. De fontein komt ook voor in *Vestibule in de inrichting* (*cat. 373*), *Bomen, stenen bank en fontein in de tuin van de inrichting* (*cat. 389*) en in een schilderij (*afb. 357a*). Het water spuit omhoog uit een gebeeldhouwde mand met fruit. De waterstraal is gesuggereerd door met een scherp voorwerp over het papier te schrapen zodat de inkt daar verdween en de lichte papiervezels los kwamen te liggen.[10] Dat hij bij het schrapen iets te rigou-

1 Zie brief 778/592.
2 In brief 781/594 wordt de ontvangst van de schilderspullen bevestigd.
3 In brief 781/594 van ca. 9 juni 1889 schrijft Van Gogh: 'Sinds enkele dagen ga ik dan ook naar buiten om in de omgeving te werken' ('Aussi est-il que depuis quelques jours je sors dehors pour travailler dans les environs'). Dit wordt bevestigd door een brief van Théophile Peyron, de directeur van de inrichting, aan Theo van Gogh van 9 juni 1889, inv. b1060 V/1962, Van Gogh Museum.
4 'Il s'occupe à dessiner toute la journée dans le parc'. Inv. b1058 V/1962, Van Gogh Museum.
5 De twee pentekeningen die zich buiten de collectie in het Van Gogh Museum bevinden, tonen beide een gezicht op bomen in een hoek van de tuin. Pickvance suggereert in Otterlo 1990, p. 285 het bestaan van paren binnen de bladen die eind mei-begin juni zijn gemaakt. De fonteintekening zou bij cat. 362 hebben gehoord. Waar deze veronderstelling op gebaseerd is, wordt niet duidelijk.
6 Heenk 1995, p. 184, noot 3 meent op basis van het uitgevloeide karakter van de lijnen dat Van Gogh in deze tekeningen ijzergallusinkt heeft gebruikt, maar hetzelfde verschijnsel doet zich ook bij andere inktsoorten voor. Zie de inleiding, p. 32.
7 Alleen in *Pijnbomen in de ommuurde tuin van de inrichting* (F 1497 JH1852) is bovenin papier vrijgelaten voor de lucht. Als Van Gogh cat. 359 verder had uitgewerkt, zou ook in die tekening het grootste deel van het vel bedekt zijn geweest.
8 Het papier is op een later moment aan alle randen bijgesneden. Pickvance vermeldt in Otterlo 1990, p. 284 ten onrechte dat de tekening op AL PL BAS-papier is gemaakt.
9 Dit zijn respectievelijk cat. 358 en F 1505 JH 1697 en cat. 359 en F 1497 JH 1852.
10 Alleen in zijn Haagse periode heeft Van Gogh ook in zijn tekeningen gekrast. In de meeste gevallen haalde hij daarmee lithografisch krijt weg met als doel het onderliggende grafiet zichtbaar te maken. Zie Tekeningen 1, cats. 47-51.



357 Fontein in de tuin van de inrichting

357a *Stenen bank en fontein in de tuin van de inrichting* (F 732 JH 1842), 1889. São Paulo, Museu de Arte.



reus te werk ging, blijkt uit de tien centimeter lange scheur die op de plek van de waterstraal is ontstaan. De bomen die bij de fontein staan, worden in het water weerspiegeld. Opmerkelijk is de manier waarop het bankje achter de fontein is weergegeven: het is in de tekening samengesteld uit smalle stenen, terwijl het in werkelijkheid zware en stevige stenen waren (*afb. 357b*).[11]

Van Gogh tekende de voorstelling eerst in grote lijnen in bruin krijt. Hij zette daarmee de contouren van de fontein, de waterstraal en de bomen op het papier. De partijen tussen de bomen en het gebouw vulde hij in met pen in inkt. Opvallend in deze tekening is de toepassing van kruisarcering, een zeldzaam verschijnsel in Van Goghs getekende werk uit Zuid-Frankrijk.[12] Door de verkleuring en verbleking van de inkt en de bruine verkleuring van het papier heeft de tekening aan contrast en scherpte ingeboet (*afb. 357c*). Een facsimile uit 1928 toont donkerbruine inkt en in de achtergrond roodbruine inkt; de eerste kleur is veranderd in roodbruin en de tweede is zo verbleekt dat hij nauwelijks meer zichtbaar is. Langs de linker- en rechterrand zijn bruine waterranden van circa 2,5 centimeter breed te zien. Deze zijn het gevolg van een restauratie waarbij lijm met behulp van water van de achterzijde is verwijderd. Zowel op de voor- als de achterzijde bevinden zich verfspatjes in de kleuren pastelroze, groenblauw, oranje en geel.

Aanvankelijk ging men ervan uit dat de fontein in de tuin van het ziekenhuis van Arles was getekend.[13] De samenstellers van de catalogus bij de tentoonstelling in de kunsthandel van Otto Wacker in Berlijn in 1927-28 zetten deze fout recht. In de oeuvrecatalogus van De la Faille die vlak daarna verscheen (1928) werd het werk eveneens onder de tekeningen uit Saint-Rémy geplaatst. Een nauwkeuriger datering binnen deze periode, namelijk mei 1889, volgde pas in 1951.[14] Deze datering, soms uitgebreid tot mei-juni, is daarna zelden betwist.[15]

11 Schilderijen waarin dit bankje of een vergelijkbaar exemplaar voorkomt, geven doorgaans wel het stevige karakter weer. Zie F 609 JH 1693, F 659 JH 1850, F 660 JH 1849, F 730 JH1841, F 732 JH 1842 (afb. 357a). Alleen in F 734 JH 1698 bestaat hij net als in de tekening uit dunne stenen.

12 Kruisarcering komt ook voor in *Zon boven het ommuurde veld* (SD 1728 JH 1706), een tekening die eveneens in de periode eind mei-begin juni 1889 wordt gedateerd. Zie Hulsker 1996, pp. 392, 393, 496.

13 In Lettres 1911, pl. LXXVIII werd de tekening (in het bijschrift bij de afbeelding) voor het eerst toegeschreven aan de periode Saint-Rémy. Dit werd door de samenstellers van vroege tentoonstellingscatalogi doorgaans niet overgenomen.

14 In Saint-Rémy 1951, nr. 93.

15 De ruimere datering mei-juni 1889 wordt gegeven in De la Faille 1970 en Heenk 1995, pp. 184, 185. De Gruyter 1961, p. 108, nr. 48 is de enige die het blad later dateert, nl. in de herfst van 1889.



357b Foto van de fontein in de tuin van de inrichting, jaren vijftig. Archief Van Gogh Museum.



357c Kleurenreproductie van cat. 357, 1928. Uit: Faksimiles 1928, pl. x.

Van Gogh zou de tekening pas ruim een half jaar na de totstandkoming naar Theo opsturen. Hij voegde het blad toe aan een rol doeken die hij begin januari 1890 verzond. Bij ontvangst schreef Theo: 'Bij een van de rollen zat ook een superbe pentekening die een fontein in een tuin voorstelt' [840/T 24].[16] Volgens Jo van Gogh-Bonger was *Fontein in de tuin van de inrichting* Theo's favoriete tekening. Toen zij in 1891 het blad had uitgeleend aan de tentoonstelling van *Les XX*, schreef zij: 'De fontein in de tuin van het gesticht kost fr 400,-. Het is de tekening waaraan mijn man het meest gehecht was en die hij het mooist vond van de hele collectie. Ik kan hem alleen van de hand doen voor die prijs.'[17] Voor de andere tekeningen die ze toen had ingezonden vroeg ze 300 francs. Als er een liefhebber was voor twee tekeningen mochten deze samen voor 500 francs verkocht worden 'met uitzondering van de fontein'.[18] Bij een tentoonstelling in Kopenhagen twee jaar later herhaalde ze dit argument toen haar gevraagd werd de vraagprijs voor deze tekening iets te verlagen.[19] Het werk bleef onverkocht en in 1906 besloot Jo om het in haar collectie te houden en niet meer te koop aan te bieden.[20]

16 Brief van 8 januari 1890: 'Il y avait dans un des rouleaux aussi un superbe dessin à la plume qui représente une fontaine dans un jardin.' Heenk 1995, p. 184 publiceerde als eerste deze verwijzing.
17 'La fontaine dans le jardin de l'hospice vaut fr 400,- c'est le dessin auquel mon mari tenait le plus et qu'il trouvait le plus beau de toute la collection je ne pourrais m'en défaire qu'à ce prix là', ongepubliceerde brief aan Octave Maus van 7 februari 1891, Archief voor Hedendaagse Kunst, Brussel.
18 'excepté la fontaine'.
19 Kopenhagen 1984-85, pp. 121-23. De vraagprijs was inmiddels wel al gehalveerd.
20 In Berlijn 1906, nr. 52 wordt vermeld dat de tekening niet te koop is.

HERKOMST

Januari 1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR

Cohen Gosschalk 1908, ill. p. 233; Van Meurs 1910, nr. 23; Bremmer 1911, ill. 26; Lettres 1911, pl. LXXVIII; Bremmer 1924, afl. 4, pp. 28, 29 nr. 28; De la Faille 1928, vol. 3, p. 157, vol. 4, pl. CLXXVIII; Marées-Gesellschaft 1928, pl. X; Meier-Graefe 1928, ill. 41; Rewald 1950, p. 68; Novotny 1953, p. 36; Amsterdam 1958, nrs. 334, 335 + ill.; De Gruyter 1961, p. 108 nr. 48; Londen 1968-69, p. 100 nr. 148; Tralbaut 1969, p. 287; Wadley 1969, p. 38; De la Faille 1970, pp. 530, 666; Hulsker 1977, pp. 392, 393; Kopenhagen 1984-85, pp. 121-23; New York 1986-87, p. 82; Amsterdam 1987, p. 456 nr. 2.530; Feilchenfeldt 1988, p. 136; Otterlo 1990, pp. 284, 285, 293 nr. 215; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 157, 400, vol. 2, pl. CLXXVIII; Baer 1994, p. 136 nr. X; Heenk 1995, pp. 184, 185; Hulsker 1996, pp. 392, 393; Martigny 2000, p. 309; Stolwijk/Veenenbos 2002, p. 26; Amsterdam/New York 2005, pp. 55 noot 11, 302, 303 nr. 103.

TENTOONSTELLINGEN

1891 Brussel, nr. 15 [Ffr 400]; 1891 Den Haag, geen cat. bekend; 1892 Rotterdam I, geen cat. bekend [te koop]; 1892 Antwerpen, nr. 10; 1892-93 Amsterdam, nr. onbekend; 1893 Kopenhagen, nr. 195 [Dkr 225]; 1905 Amsterdam I, nr. 394 [*f* 400]; 1906 Berlijn, nr. 52 (niet te koop); 1914 Antwerpen, nr. 93; 1914 Berlijn, nr. 78; 1914 Keulen & Hamburg, geen cat. bekend; 1914-15 Amsterdam, nr. 143; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1915 Amsterdam, nr. 24; 1923 Utrecht, nr. 34; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1925 Den Haag, zonder cat.; 1927-28 Berlijn, nr. 82; 1928 Wenen & Hannover, nr. 82; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 82; 1929 Amsterdam, nr. 73; 1930 Laren, nr. 34; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 53, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam , nr. 219; 1935-36 New York, Philadelphia, Boston, Cleveland, San Francisco, Kansas City, Minneapolis, Chicago & Detroit, nr. 122; 1937 Parijs, nr. 189; 1937 Oslo, nr. 35; 1938 Kopenhagen, nr. 35; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 121; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 78; 1946 Kopenhagen, nr. 82; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 130; 1947 Parijs, nr. 131; 1947 Genève, nr. 131; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 162; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 110 en nr. 111; 1948-49 Den Haag, nr. 274; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 137; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 94; 1951 Saint-Rémy, nr. 94; 1951 Amsterdam, nr. 79; 1952 Bazel, nr. 84; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 100; 1953 Den Haag, nr. 144; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 170; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 155; 1954-55 Willemstad, nr. 37; 1955 Palm Beach, Miami & New Orleans, nr. 37; 1955 Antwerpen, nr. 329; 1955 Amsterdam, nr. 219; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 124; 1957 Nijmegen, nr. 62; 1957-58 Stockholm, nr. 79, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 140; 1959 Aix-en-Provence, nr. 55; 1960 Enschede, nr. 58; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 131; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 132; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 132; 1963 Sheffield, nr. 20; 1963 Humlebæk, nr. 107; 1964 Washington & New York, nr. 107; 1965 Charleroi & Gent, nr. 71; 1966 Parijs & Albi, nr. 64; 1967 Lille & Zürich, nr. 66; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 64; 1968 Luik, nr. 64; 1968-69 Londen, nr. 148; 1969 Humlebæk, nr. 36; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 102 & Columbus, nr. 34; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 102; 1971-72 Parijs, nr. 193; 1972 Bordeaux, nr. 66; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 72; 1975 Malmö, nr. 82; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 82; 1977 Parijs, zonder nr.; 1990 Otterlo, nr. 215; 2005 Amsterdam & New York, nr. 103.

358
Boom met klimop in de tuin van de inrichting

Laatste week mei-eerste week juni 1889
Potlood, rietpen en penseel in bruine inkt, op vergé papier
61,8 x 47,1 cm
Watermerk: AL (in banderol)
PL BAS
Niet gesigneerd

Inv. d 340 V/1962
F 1532 JH 1696

Al snel na aankomst in Saint-Rémy raakte Van Gogh gecharmeerd van de met klimop begroeide bomen in de tuin van de inrichting. Tijdens zijn verblijf in Parijs had hij dergelijke *sous-bois*-motieven menigmaal geschilderd en in Saint-Rémy legde hij dat onderwerp ook eerst in olieverf vast (*afb. 366c*).[1] Waarschijnlijk kort daarna maakte hij *Boom met klimop in de tuin van de inrichting*, de eerste tekening met dit motief. Het is vlot en losjes getekend en ieder beeldelement heeft een eigen, karakteristieke lijnvoering. Hierbij bedekte Van Gogh bijna het hele papier met inktlijnen, wat de tekening een decoratief karakter geeft. De compositie met de boomstam die op het eerste plan de voorstelling doorsnijdt, is zonder twijfel geïnspireerd op Japanse prenten; Van Gogh verwerkte dit beeldelement ook al in schilderijen uit Parijs en Arles (*afb. 344d*).[2] Op het middenplan bevindt zich een laag muurtje, dat de overgang markeert naar het hoger gelegen zuidelijke deel van de tuin, en in de achtergrond is met verticale lijnen de ommuring van de tuin aangegeven.

Het bedoelde schilderij van een met klimop begroeide boom (*afb. 366c*) bracht Van Gogh in verband met 'een van die kleurenprenten uit een bazaar die de eeuwige nestjes in het groen voor verliefden voorstellen' [778/592].[3] Drie weken eerder, vlak voor zijn vertrek uit Arles, had hij klimop en mos nota bene nog met ziekte geassocieerd: 'Klimop houdt van oude wilgen die elk voorjaar gesnoeid worden, klimop houdt van de stam van de oude eik – en zo hecht kanker, die mysterieuze plant, zich vaak vast aan mensen wier leven uit niets dan vurige liefde en toewijding bestond. Hoe vreselijk het mysterie van die pijnen ook is, het afschuwelijke ervan is heilig, en zou er inderdaad niet ook iets zoets en ellendigs in zijn, zoals we op oude rieten daken een overvloed van mos zien' [768/W11].[4] Uit de reactie van Theo op het schilderij blijkt niets van een symbolische uitleg van het motief. Hij zag het als een realistische weergave van een stukje natuur en prees het juist daarom.[5]

Van Gogh schetste de voorstelling eerst in potlood en werkte deze opzet uit met rietpen en penseel in inkt, waarbij de potloodlijnen niet nauwkeurig werden gevolgd. Een van de penselen die hij gebruikte had zijn beste tijd gehad, wat blijkt uit de rafelige randen van sommige lijnen.[6] Bij het werken in inkt ging Van Gogh op sommige plaatsen over de papierranden heen, iets wat in zijn tekeningen niet vaak voorkomt. Hij gebruikte voor dit werk een heel blad crèmekleurig vergé met het watermerk AL (in banderol) PL BAS. Het behoorde waarschijnlijk tot de partij die hij vlak voor zijn vertrek naar Saint-Rémy in Arles had gekocht.[7]

Toen Van Gogh aan deze tekening begon, had hij het papier al gebruikt voor een andere potloodschets. Vooral in de rechterhelft zijn lijnen zichtbaar die niets met de uiteindelijke voorstelling van doen hebben (*afb. 358a*). De strakke lijnen, die soms samen een rechte hoek vormen, lijken als het blad een kwartslag met de klok mee wordt gedraaid op een close-upstudie van een van de trapjes in de tuin (vgl. *cat. 361*).

Aanvankelijk kreeg *Boom met klimop in de tuin van de inrichting* in de literatuur een

1 Schilderijen uit Parijs met dit motief zijn F 306 JH 1317, F 307 JH 1318, F 308 JH 1313, F 309 JH 1315 en F 309a JH 1312.
2 Respectievelijk F 371 JH 1296 en F 450 JH 1627.
3 Brief van ca. 23 mei 1889: 'un de ces chromos de bazar qui représentent les éternels nids de verdure pour les amoureux.' De 'chromos' waren populaire chromo- of kleurenlithografieën.
4 Brief van 28 april-2 mei 1889: 'le lierre aime les vieux saules ébranchés chaque printemps, le lierre aime le tronc du vieux chêne – et ainsi le cancer, cette plante mysterieuse, s'attache si souvent aux gens dont la vie ne fut qu'ardent amour et dévouement. Quelque terrible que soit donc le mystère de ces douleurs, l'horreur en est sacrée et y aurait-il là en effet une chôse douce et navrante ainsi que nous voyons sur le vieux toit de chaume la mousse verte en abondance.'
5 Zie brief 815/T19 van 22 oktober 1889.
6 Omstreeks 2 juni zou Van Gogh nieuwe penselen bij Theo bestellen, zie brief 780/593.
7 Zie cat. 350 voor werken die op hetzelfde papier zijn gemaakt.



358 Boom met klimop in de tuin van de inrichting



358a Infraroodopname van cat. 358.

neutrale titel, zoals bijvoorbeeld *Jardin*, en een algemene datering in de periode Saint-Rémy.[8] In de jaren veertig werd voor het eerst, maar zonder onderbouwing, een preciezere datering gesuggereerd: zomer 1889.[9] Een titel die aangeeft dat het hier een gezicht op de inrichtingstuin betreft, *Tree with Ivy (Hospital Garden)*, werd pas in 1962 gegeven.[10] De eerste die het werk in mei 1889 dateerde, op basis van het gegeven dat Van Gogh de eerste weken de inrichting niet mocht verlaten, was Alan Bowness eind jaren zestig.[11] Deze datering zou brede navolging vinden.[12] Hulsker onderbouwde de plaatsing in mei met een verwijzing naar de overeenkomst in voorstelling met *Bomen met klimop in de tuin van de inrichting* (*cat. 366*), de tekening naar het eerste schilderij met dit motief.[13]

Pickvance suggereerde aanvankelijk dat deze tekening een van de 'haastige studies, gemaakt in de tuin' was die Van Gogh op 19 juni 1889 aan Theo opstuurde.[14] Later corrigeerde hij zichzelf door te verwijzen naar Theo's reactie op de zending, waaruit blijkt dat het om andere bladen gaat (zie *cats. 351, 354* en *355*).[15]

8 Zie bijvoorbeeld De la Faille 1928, vol. 3, p. 158.
9 Cooper in Londen/Birmingham/Glasgow 1947-48, nr. 164.
10 In Londen 1962, pp. 13, 81.
11 In Londen 1968-69, nr. 147.
12 Alleen De la Faille 1970 wijkt zonder argumenten hiervan af met een datering in juli 1889.
13 In Hulsker 1977 en Hulsker 1996 wordt die tekening ook in mei gedateerd. Hier wordt zij gerekend tot de kopieën naar schilderijen die hij in juni, begin juli maakte.
14 In New York 1986-87, p. 85. Citaat uit brief 784/595 van 19 juni 1889: 'des études hatives prises dans le jardin.'
15 In Otterlo 1990, p. 284.

Herkomst

1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur

De la Faille 1928, vol. 3, p. 158, vol. 4, pl. CLXXVII; Amsterdam 1958, nrs. 338, 339 + ill.; Londen 1962, pp. 13, 80, 81 nr. 63; De la Faille 1970, pp. 530, 666; Hulsker 1977, pp. 390-92; New York 1986-87, pp. 31, 80, 82, 83 nr. 2, 85, 86, 88; Amsterdam 1987, p. 456 nr. 2.532; Feilchenfeldt 1988, p. 136; Otterlo 1990, pp. 284, 285, 296 nr. 214; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 158, 400, vol. 2, pl. CLXXVII; Kyoto/Tokio 1992, p. 112 nr. 28; Heenk 1995, p. 184; Hulsker 1996, pp. 391, 392; Amsterdam/New York 2005, pp. 300, 301 nr. 102, 346.

Tentoonstellingen

1893 Leiden, zonder cat.; 1896-97 Parijs, zonder cat. [Ffr 50]; 1900-01 Rotterdam, nr. 61? [*f*150] [mogelijk cat. 366]; 1905 Amsterdam I, nr. 357 [*f*225]; 1910 Berlijn, nr. 68 [niet te koop]; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1914-15 Amsterdam, nr. 188; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1926-27 Londen, nr. 40 [*f*1.800]; 1927-28 Berlijn, nr. 85; 1928 Wenen & Hannover, nr. 85; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 85; 1929 Amsterdam, nr. 74; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 54, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 218; 1932 Manchester, nr. 73; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 129; 1947 Parijs, nr. 130; 1947 Genève, nr. 130; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 164; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 111 en nr. 112; 1948-49 Den Haag, nr. 275; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1951 Amsterdam, nr. 80; 1952 Bazel, nr. 85; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 101; 1957 Nijmegen, nr. 63; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 71; 1958 Bergen, nr. 72; 1962 Londen, nr. 63; 1964 Zundert, nr. 26; 1966 Parijs & Albi, nr. 65; 1967 Lille & Zürich, nr. 67; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 65; 1968 Luik, nr. 65; 1968-69 Londen, nr. 147; 1986-87 New York, nr. 2; 1990 Otterlo, nr. 216; 1992 Kyoto & Tokio, nr. 28; 2005 Amsterdam & New York, nr. 102.

359
Bomen in de tuin van de inrichting

Laatste week mei-eerste week juni 1889
Potlood, rietpen in bruingroene inkt, op roze vergé papier
47,2 x 61,5 cm
Watermerk: AL (in banderol) PL BAS
Niet gesigneerd

Inv. d 223 V/1962
F 1501 JH 1739

Bomen in de tuin van de inrichting is een tekening in overwegend potlood waarin Van Gogh bepaalde elementen met pen en bruingroene inkt extra heeft aangezet: de boom die centraal staat, de bosjes erachter en de bloeiende struik links. Bij deze lage begroeiing bracht hij alleen contouren aan, de boom werkte hij nauwkeuriger uit. De tekening is gemaakt op een heel vel roze vergé papier met het watermerk AL (in banderol) PL BAS. Papier van dit merk en deze kleur gebruikte Van Gogh vlak na aankomst in Saint-Rémy, eind mei-begin juni 1889 (F 1497 JH 1852), in september-oktober van dat jaar (*cats. 372* en *373* en F 1529 JH 1808) en aan het eind van zijn verblijf in de inrichting in het voorjaar van 1890 (*cats. 412, 396, 413, 397, 438* en *439*). Het papier uit die laatste periode is iets dunner dan de vellen die hij in 1889 gebruikte.[1] *Bomen in de tuin van de inrichting* is op het dikkere type getekend en zal dus in 1889 zijn ontstaan.

Over de datering van dit blad is tot nu toe zeer verschillend gedacht. De la Faille meende in zijn oeuvrecatalogus van 1928 dat het in de Arles-periode was ontstaan, een datering die al snel werd losgelaten.[2] In de 1970-uitgave van De la Faille plaatste men de tekening in Saint-Rémy en koos men, waarschijnlijk door de overeenkomst in onderwerp met de studiebladen van pijnbomen in de gestichtstuin (*cats. 377-394*), voor de herfst van 1889.[3] Hulsker zag meer overeenkomst met enkele zelfstandige tekeningen uit juni van dat jaar, waaronder *Olijfbomen met Les Alpilles op de achtergrond* (*cat. 363*). Pickvance beschouwde het blad als een van de tekeningen die Van Gogh in mei 1889 maakte, snel na zijn aankomst in de inrichting.[4] Tegenover deze vroege datering staat de zeer late van Heenk. Zij meent dat de boom die zich centraal in de voorstelling bevindt een bloeiende amandelboom is en dat de tekening daarom in januari of februari 1890 moet zijn ontstaan.[5]

Het is echter maar zeer de vraag of de weergegeven boom in bloei staat. Het contrast tussen de kleine, ovale blaadjes – aangezien voor bloesem – en de met lange potloodlijnen aangeduide naaldbomen in de achtergrond is mogelijk debet aan dit misverstand. Een ander argument tegen de datering in de wintermaanden januari en februari leveren de bloemen die her en der tussen de graspollen zijn getekend. Ook in de struik links plaatste Van Gogh cirkeltjes, daarmee aangevend dat deze eveneens in bloei staat. Een ontstaan laat in het voorjaar lijkt dan ook het meest voor de hand liggend.

Tekenstijl, materiaalgebruik en onderwerp sluiten het beste aan bij die periode van het jaar 1889. Het werk dat de meeste overeenkomsten met deze tekening vertoont, is *Pijnbomen in de ommuurde tuin van de inrichting* (*afb. 359a*), een tekening van eind mei of begin juni 1889. De bladen hebben niet alleen het motief gemeen en de manier waarop dat is weergegeven, maar ook het roze papier, de vrij uitgebreide potloodtekening en het beperkte gebruik van pen in inkt. Zelfs de kleuren van de inkt – bruingroen – en het uitgevloeide karakter ervan komen overeen.

1 Het papier dat Van Gogh in 1889 gebruikte is 0,15-0,22 mm dik, terwijl de bladen uit 1890 een dikte van 0,11-0,16 mm hebben. Ook in de afstand tussen de vergures verschillen de groepen iets van elkaar.
2 In Amsterdam 1931 wordt als datering Saint-Rémy of Auvers gegeven.
3 De la Faille 1970. De studies van pijnbomen in de tuin van de inrichting worden in die publicatie gedateerd in de periode mei-herfst 1889.
4 In New York 1986-87, p. 82 en Otterlo 1990, pp. 284, 285, 291.
5 Heenk 1995, p. 185.



359 Bomen in de tuin van de inrichting



359a *Pijnbomen in de ommuurde tuin van de inrichting* (F 1497 JH 1852), 1889. Londen, Tate Britain.

Inherent aan een datering eind mei-begin juni 1889 is bovendien de locatie die hier is weergegeven. Van Gogh had toen immers nog geen toestemming om zich buiten de muren van de inrichting te begeven en werkte veelvuldig in de grote, parkachtige tuin, waarvan hier stellig een gedeelte is weergegeven. Waar deze tekening precies gemaakt is, valt moeilijk te bepalen. Links in de tekening wordt de tuin omsloten door een muur met een deur en rechts loopt een laag muurtje in de richting van een gebouw dat in de achtergrond vaag zichtbaar is.

HERKOMST

1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR

De la Faille 1928, vol. 3, p. 151, vol. 4, pl. CLXIX; Washington etc. 1958-59, p. 54 nr. 147; De la Faille 1970, pp. 522, 551, 665; Hulsker 1977, pp. 398, 399; New York 1986-87, p. 82; Amsterdam 1987, p. 460 nr. 2.554; Otterlo 1990, pp. 284, 285, 291 nr. 213; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 151, 391, vol. 2, pl. CLXIX; Heenk 1995, p. 185; Hulsker 1996, pp. 398, 399.

TENTOONSTELLINGEN

1924 Bazel, nr. 95? [*f* 2.000]; 1924 Zürich, nr. 95? (Sfr. 4.800); 1924 Stuttgart, nr. 18? [*f* 2.000]; 1925 Parijs, zonder nr. [*f* 2.000]?; 1925 Den Haag, zonder cat.?; 1931 Amsterdam, nr. 217; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 83; 1947 Parijs, nr. 84; 1947 Genève, nr. 84; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 154; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 104, nr. 105; 1948-49 Den Haag, nr. 266; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 91; 1953 Den Haag, nr. 112; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 138; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 130; 1954-55 Bern, nr. 145; 1955 Antwerpen, nr. 327; 1955 Amsterdam, nr. 217; 1957 Nijmegen, nr. 58; 1957-58 Stockholm, nr. 86, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 Washington, New York, Minneapolis, Boston, Cleveland & Chicago, nr. 147; 1963-64 Amsterdam, nr. 65; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 91; 1967 Wolfsburg, nr. 110; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 79; 1990 Otterlo, nr. 213.

360-362
Tuingezichten in kleur

Technische gegevens 360-362 zie pp. 220, 221

Van Gogh maakte eind mei-begin juni behalve de pentekeningen (zie *cat. 357*) ook nog zeven penseeltekeningen in kleur van de tuin van de inrichting, waarvan er zich drie in de collectie in het Van Gogh Museum bevinden (*cats. 360, 361, 362*).[1] Ze vormen wat betreft formaat, stijl, techniek en tekenmateriaal een samenhangende groep. In alle zeven tekeningen heeft Van Gogh de weelderige sfeer van de tuin met snelle en trefzekere penseelstreken weten vast te leggen. Kenmerkend voor deze groep is de focus op slechts één element in de tuin – een boom, een groep struiken, een trapje of een stenen bank – wat in combinatie met de uitwerking ervan ertoe heeft geleid dat er in de bladen weinig diepte is.

De onderwerpen komen, op de bank na, steeds in twee bladen voor: de boom in *Boom en struiken in de tuin van de inrichting* (*cat. 360*) is ook weergegeven in *Bomen en struiken* (*afb. 360a*); de trap in *Trap in de tuin van de inrichting* (*cat. 361*) komt onder een andere hoek en van een iets grotere afstand terug in *Bomen in de tuin van de inrichting* (*afb. 360b*); de bloeiende struiken zijn afgebeeld in F 1527 JH 1708 (*afb. 360c*) en F 1526 JH 1707 (*afb. 360d*). Heenk suggereerde dat Van Gogh ze mogelijk als paren bedoeld heeft.[2] Ook Pickvance sprak eerder over een paarsgewijze behandeling van de inrichtingstuin, maar beperkte zich niet tot de groep tekeningen in kleur; hij betrok ook de bladen in pen-in-inkt uit dezelfde periode bij dit concept.[3] Zo beschouwde hij *Boom en struiken in de tuin van de inrichting* (*cat. 360*) als de wederhelft van *Boom met klimop in de tuin van de inrichting* (*cat. 358*).[4] Hij opperde zelfs dat aan deze paren een weloverwogen decoratieschema ten grondslag heeft gelegen. Waar hij dit op baseerde is niet duidelijk – Van Gogh zelf deed er in ieder geval geen uitspraken over – en behalve het feit dat de tekeningen allemaal de tuin weergeven, is er geen overeenkomst die een dergelijke samenhang kan onderbouwen. Mogelijk zocht Van Gogh in de paarsgewijze behandeling naar de meest pakkende compositie, daarbij de afstand tot zijn onderwerp veranderend (in alle drie de gevallen) of de richting van het papier wijzigend van staand naar liggend of vice versa (in het geval van de trap).

Tot nu toe ging men ervan uit dat de zeven tuingezichten geschilderd zijn in waterverf. De glans van dikker aangebrachte partijen, het sporadisch voorkomende craquelé en de bruingele olievlekken op de achterzijde van het papier wijzen echter uit dat Van Gogh in ieder geval in vier van de zeven tekeningen gebruik maakte van sterk verdunde olieverf.[5] Waarschijnlijk zat hij zonder doek en had hij nog net genoeg restjes olieverf over om deze schilderijen op papier te maken.[6] Behalve met verf schilderde hij ook met een of meerdere gekleurde inkten; deze hebben hun kleur verloren en zijn thans bruin. Aan de randen van *Trap in de tuin van de inrichting* (*cat. 361*), die door een passe-partout beschermd zijn geweest tegen licht, zijn echter felle kleuren zichtbaar (*afb. 360e*). Pickvance zag de bruine lijnen aan voor pen-in-inktlijnen en beschouwde de tekeningen als volwaardige rietpentekeningen in bruine inkt waaraan de kunstenaar pas in tweede instantie kleur had toegevoegd.[7] De inkt is echter met penseel

1 De andere vier zijn F 1527 JH 1708 (afb. 360c), F 1526 JH 1707 (afb. 360d), F 1534 JH 1709 (afb. 360a) en F 1536 JH 1712 (afb. 360b). Pickvance beschouwt F 1534 JH 1709 als een pastiche van cat. 360. Zie New York 1986-87, p. 86. Bowness in Londen 1968-69, nr. 157 gaat ook uit van een reeks van zes en rekent cat. 362 niet tot de groep.

2 Heenk 1995, p. 185.

3 Otterlo 1990, p. 285.

4 Hij meent dat staande en liggende formaten bij elkaar horen en ziet verder als paren: F 1497 JH 1852 – F 1501 JH 1739, F 1531 JH 1705 (cat. 357) – F 1537 JH 1711 (cat. 362), en F 1535 JH 1713 (cat. 361) – F 1536 JH 1712.

5 Vier van de zeven bladen zijn door ons onderzocht: de drie die hier centraal staan en de bloeiende struik in het Kröller-Müller Museum (afb. 360c). De overige drie hebben een onbekende verblijfplaats of bevinden zich in een particuliere collectie.

6 In brief 778/592 van ca. 23 mei 1889 bestelde Van Gogh doek en verf en hij zou deze rond 9 juni ontvangen.

7 In New York 1986-87, p. 86 en in Otterlo 1990, pp. 284, 285.



360 Boom en struiken in de tuin van de inrichting



361 Trap in de tuin van de inrichting



362 Stenen bank in de tuin van de inrichting

360a *Bomen en struiken* (F 1534 JH 1709), 1889. Verblijfplaats onbekend.



360b *Bomen in de tuin van de inrichting* (F 1536 JH 1712), 1889. Particuliere collectie.



aangebracht en loopt vaak over de olieverf. Ook de verdunde olieverf is verbleekt en verkleurd: de traptreden in *Trap in de tuin van de inrichting* waren aan de voorzijde allemaal paars, de lichtgroene en rode tinten waren feller en het blauw in de bomen was groener.

Alle drie hier behandelde tuingezichten zijn opgezet in zwart krijt. Vervolgens schilderde Van Gogh de voorstellingen met diverse penselen in verdunde olieverf en inkt.[8] In *Stenen bank in de tuin van de inrichting* (*cat. 362*) begon hij met de inkt, in *Boom en struiken in de tuin van de inrichting* (*cat. 360*) eindigde hij ermee en in *Trap in de tuin van de inrichting* (*cat. 361*) bevindt de inkt zich zowel op als onder de olieverflijnen. In alle drie de werken hebben sommige penseelstreken een droog en rafelig karakter, wat erop wijst dat Van Gogh met oude penselen werkte en niet met nieuwe, zoals Pickvance suggereerde.[9] In de eerste week van juni vroeg hij Theo hem 'zo snel mogelijk een

8 De tekening in het Kröller-Müller Museum (afb. 360c) is zonder ondertekening, direct met meerdere penselen in verdunde olieverf geschilderd. Het is niet goed vast te stellen of Van Gogh hierin ook gekleurde inkt heeft gebruikt. Alle kleuren lopen als een weefsel over en onder elkaar.
9 In Otterlo 1990, p. 284.





360c *Bloeiende struiken* (F 1527 JH 1708), 1889. Otterlo, Kröller-Müller Museum.

360d *Bloeiende struiken* (F 1526 JH 1707), 1889. Mexico, JAPS Collectie.

paar gewone penselen te sturen' [780/593], wellicht toen hij deze groep onder handen had.[10] Tegen de tijd dat hij de nieuwe ontving, rond 9 juni, was hij weer geheel op het schilderen gericht.[11]

Van Gogh gebruikte voor de tuingezichten in kleur niet steeds hetzelfde soort papier.[12] *Boom en struiken in de tuin van de inrichting* (*cat. 360*) en *Bloeiende struiken* (*afb. 360c*) zijn gemaakt op een heel vel velijn papier zonder watermerk.[13] *Trap in de tuin van de inrichting* (*cat. 361*) is geschilderd op dun, glad karton en de stenen bank (*cat. 362*) op een crèmekleurig vergé papier met watermerk AL (in banderol) PL BAS.[14]

In *Boom en struiken in de tuin van de inrichting* staat een boom met daaronder wat struiken en lage begroeiing centraal. Het hele blad is gevuld met een wemeling van kleurvegen die in een nadrukkelijk ritme zijn geplaatst. Door de concentratie op de centraal in de voorgrond geplaatste boom is er weinig diepte in de tekening. Achter de boom loopt over de hele breedte van het blad een pad waarop rechts een man wandelt. Alleen zijn contouren zijn weergegeven, en in verhouding tot de bomen is hij nogal klein. Deze tekening is de enige van de zeven tuingezichten in kleur waarin een figuur voorkomt. Het werk kwam na voltooiing te liggen op een van de andere tuingezichten in kleur dat nog niet helemaal droog was. Op de keerzijde van het blad zijn namelijk olieverfafdrukken te zien in de kleuren groen, rood en mosgroen, tinten die ook in de tekeningen voorkomen.

De tuin van de inrichting bestond, en bestaat nog steeds, uit drie niveaus: het laagste bevindt zich bij de noordelijke mannenvleugel en bevat de robuuste fontein (zie *cat. 357*), het hoogste ligt het dichtst bij de ingang tot het complex en wordt begrensd door een hoge muur. De drie delen zijn met elkaar verbonden door twee stenen trapjes. De treden in *Trap in de tuin van de inrichting* vormen, gezien de met verticale blauwe lijnen aangegeven muur in de achtergrond, de overgang van het middelste naar het hoogste

10 'de m'envoyer le plus tôt possible quelques brosses ordinaires'; deze brief is geschreven tussen ca. 31 mei en ca. 6 juni 1889.
11 Zie brief 781/594.
12 Volgens Heenk 1995, p. 185 zijn de meeste geschilderd op glad velijn papier.
13 Het is mogelijk dat Van Gogh hetzelfde soort papier gebruikte voor cat. 357.
14 Zie cat. 350 voor andere werken die op dit papier getekend zijn. *Bloeiende struiken* (F 1527 JH 1708) werd aan alle randen iets bijgesneden en meet nu 61,4 x 46,7 cm. In Otterlo 1990, p. 297 beschrijft Pickvance het papier van cat. 360 ten onrechte als Ingres, oftewel vergé papier.

360e Detailopname van de linkerrand van cat. 361.



deel van de tuin. Bij het maken van *Bomen in de tuin van de inrichting* (*afb. 360b*) stond Van Gogh in het laagste deel: de twee trappen zijn daar beide te zien, in elkaars verlengde.

In het derde blad dat hier wordt behandeld, gaf Van Gogh een van de stenen banken weer die zich vooral in het laagst gelegen deel van de tuin bevonden (zie ook *cat. 357*).[15] De bank staat tussen twee bomen waarvan alleen de stammen zijn getekend. In de achtergrond is nog een deel van een struik met rode bloemen te zien. Een dergelijke struik nam Van Gogh als onderwerp van twee van de penseeltekeningen in kleur (*afb. 360c* en *360d*). Aan de bovenrand van dit blad ontbreekt over de hele breedte, maar het meest in de rechterhoek, een behoorlijk stuk papier.[16] Dit was voor 1928 al afgescheurd.[17]

Tot eind jaren veertig werden de drie tuingezichten altijd ruim gedateerd, in de periode Saint-Rémy. Cooper was de eerste die toen voor twee van de tekeningen met een nauwkeuriger datering kwam: zomer 1889 voor catalogusnummer 360 en herfst 1889 voor catalogusnummer 361.[18] In 1955 wijzigde hij dit voor de eerstgenoemde in mei-begin juni 1889.[19] Bowness was de eerste die ook catalogusnummer 361 zo dateerde.[20] Een preciezere datering binnen het jaar in Saint-Rémy kwam voor *Stenen bank in de tuin van de inrichting* pas in 1970. De la Faille dateerde het werk toen in de herfst van 1889. Zeven jaar later plaatste Hulsker de tekening, net als de andere tuingezichten in kleur, in mei 1889. Daarna is dit voor de werken die hier behandeld worden niet meer wezenlijk veranderd. Pickvance was de eerste die de datering wel nog terugbracht op een periode van slechts twee weken, namelijk de periode 22 mei-circa 5 juni;[21] deze zou daarna algemeen gangbaar worden.[22] Door de iets gewijzigde datering van de brieven waarop de vaststelling van deze tekenperiode is gebaseerd, wordt hier als ontstaansdatum laatste week van mei-eerste week van juni 1889 aangehouden.[23]

15 De la Faille 1928, vol. 3, p. 159 zag de bank aan voor een graftombe.
16 Een heel vel AL PL BAS-papier meet ongeveer 47 x 62 cm. Als Van Gogh zo'n heel blad gebruikt heeft dan ontbreekt aan de bovenrand nu zo'n 10 cm en aan de rechter bovenhoek 17 cm.
17 Zie De la Faille 1928. Volgens De la Faille 1970 is dit deel niet afgescheurd maar weggevreten.
18 In Londen/Birmingham/Glasgow 1947-48, nrs. 165, 166. Cat. 362 wordt in die catalogus niet behandeld.
19 Cooper 1955 I, p. 80.
20 In Londen 1968-69, p. 103. Dit werd niet overgenomen door De la Faille 1970, die het ontstaan van dit werk op juli 1889 houdt.
21 In Otterlo 1990, p. 284.
22 De enige uitzondering is Amsterdam 1987, p. 456, nr. 2.533 waar Hulskers mei-datering wordt gegeven.
23 Brief 778/592 werd voorheen op 22 mei gedateerd maar nu op ca. 23 mei 1889. De datering van brief 780/593 veranderde van ca. 2 juni in ca. 31 mei-ca. 6 juni 1889.

360
Boom en struiken in de tuin van de inrichting
Laatste week mei-eerste week juni 1889
Zwart krijt, penseel in verdunde olieverf en thans bruine inkt, op velijn papier
46,9 x 61,9 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 334 V/1962
F 1533 JH 1710

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 158, vol. 4, pl. CLXXIX; Cooper 1955 I, pp. 82, 83 nr. 27; Londen 1968-69, p. 103 nr. 157; De la Faille 1970, pp. 530, 667; Hulsker 1977, pp. 392, 394; New York 1986-87, p. 86; Amsterdam 1987, p. 456 nr. 2.533; Feilchenfeldt 1988, p.136; Otterlo 1990, pp. 284, 285, 297 nr. 219; De la Faille 1992, vol. I, pp. 158, 400, 401, vol. 2, pl. CLXXIX; Heenk 1995, p. 185; Hulsker 1996, p. 394; Amsterdam/New York 2005, pp. 53, 304, 305 nr. 104.

TENTOONSTELLINGEN
1896-97 Parijs, zonder cat. [niet te koop]; 1905 Amsterdam I, nr. 356 [*f*400]; 1906 Berlijn, nr. 58 (DM 1.000); 1909-10 München, zonder nr., Frankfurt am Main, Dresden & Chemnitz, geen cat. bekend [*f*1.800]; 1911-12 Hamburg, geen cat. bekend [DM? 2.000]; 1911-12 Bremen, zonder cat.; 1912 Dresden & Breslau, nr. 11; 1913 Den Haag, nr. 152; 1914 Antwerpen, nr. 75; 1914 Berlijn, nr. 60; 1914 Keulen & Hamburg, geen cat. bekend; 1914-15 Amsterdam, nr. 170; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1922 Amsterdam, geen cat. bekend [mogelijk cat. 361]; 1926 Amsterdam, nr. 62; 1927-28 Berlijn, nr. 57; 1928 Wenen & Hannover, nr. 57; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 57; 1929 Amsterdam, nr. 75; 1929-30 Rotterdam, nr. 53; 1930 Amsterdam, nr. 118; 1931 Amsterdam, nr. 197; 1937 Oslo, nr. 36; 1938 Kopenhagen, nr. 36; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 91; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 68; 1946 Kopenhagen, nr. 78; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 131; 1947 Parijs, nr. 132; 1947 Genève, nr. 132; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 165; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 112, nr. 113; 1948-49 Den Haag, nr. 276; 1949-50 New York & Chicago, nr. 138; 1953 Zürich, nr. 102; 1953 Den Haag, nr. 145; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 172; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 157; 1954-55 Bern, nr. 152; 1955 Antwerpen, nr. 330; 1955 Amsterdam, nr. 220; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 126; 1957 Nijmegen, nr. 64; 1957-58 Stockholm, nr. 82, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 141; 1960 Enschede, nr. 59; 1963 Amsterdam, nr. 105; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 93; 1967 Wolfsburg, nr. 113; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 66; 1968 Luik, nr. 66; 1968-69 Londen, nr. 157; 1969 Humlebæk, nr. 37; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 103 & Columbus, nr. 35; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 103; 1971-72 Parijs, nr. 194; 1972 Bordeaux, nr. 67; 1975 Malmö, nr. 84; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 84; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 82; 1990 Otterlo, nr. 219; 2005 Amsterdam & New York, nr. 104.

361
Trap in de tuin van de inrichting
Laatste week mei-eerste week juni 1889
Zwart krijt, penseel in verdunde olieverf en thans bruine inkt, op dun karton
63,1 x 45,6 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 438 V/1962
F 1535 JH 1713

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1927-30 bruikleen aan het Rijksmuseum, Amsterdam; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 158, vol. 4, pl. CLXXVII; Cooper 1955 I, pp. 86, 87 nr. 29; De Gruyter 1961, p. 91 nr. VII; Londen 1968-69, p. 103 nr. 156; De la Faille 1970, pp. 530, 531, 667; Hulsker 1977, pp. 392, 394, 395; New York 1986-87, pp. 84, 85 nr. 3; Amsterdam 1987, pp. 250, 251, 456 nr. 2.534; Otterlo 1990, pp. 284, 285, 296 nr. 218; De la Faille 1992, vol. I, pp. 158, 401, vol. 2, pl. CLXXVII; Heenk 1995, p. 185; Hulsker 1996, pp. 394, 395; Amsterdam/New York 2005, pp. 53, 306, 307 nr. 105.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam I, nr. 418 [*f*500]; 1909-10 München, zonder nr., Frankfurt am Main, Dresden & Chemnitz, geen cat. bekend [*f*1.800]; 1910 Berlijn, nr. 56 [DM 600]; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1914 Antwerpen, nr. 79; 1914 Berlijn, nr. 59; 1914 Keulen & Hamburg, geen cat. bekend; 1914-15 Amsterdam, nr. 171; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1922 Amsterdam, geen cat. bekend [mogelijk cat. 360]; 1926 München, nr. 2098 (niet te koop); 1926-27 Londen, nr. 2 [*f*4.000]; 1930 Amsterdam, nr. 119; 1931 Amsterdam, nr. 198; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 96; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 69; 1946 Kopenhagen, nr. 79; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 132; 1947 Parijs, nr. 133; 1947 Genève, nr. 133; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 166; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 113, nr. 114; 1948-49 Den Haag, nr. 277; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat.

bekend; 1953 Zürich, nr. 103; 1953 Den Haag, nr. 146; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 173; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 158; 1954-55 Bern, nr. 153; 1955 Antwerpen, nr. 331; 1955 Amsterdam, nr. 221; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 129; 1957 Nijmegen, nr. 65; 1957-58 Stockholm, nr. 83, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1959 Aix-en-Provence, nr. 58; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 133; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 133; 1963 Humlebæk, nr. 108; 1964 Washington & New York, nr. 108; 1966 Parijs & Albi, nr. 66; 1967 Lille & Zürich, nr. 68; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 67; 1968 Luik, nr. 67; 1968-69 Londen, nr. 156; 1969 Humlebæk, nr. 38; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 104 & Columbus, nr. 36; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 104; 1971-72 Parijs, nr. 195; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 73; 1977 Parijs, zonder nr.; 1986-87 New York, nr. 3; 1990 Otterlo, nr. 218; 2005 Amsterdam & New York, nr. 105.

362
Stenen bank in de tuin van de inrichting
Laatste week mei-eerste week juni 1889
Zwart krijt, penseel in verdunde olieverf en thans grijsbruine inkt, op vergé papier
37,3 x 61,8 cm
Watermerk: AL (in banderol) PL BAS
Niet gesigneerd

Inv. d 226 V/1962
F 1537 JH 1711

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 159, vol. 4, pl. CLXXIX; De la Faille 1970, pp. 531, 667; Hulsker 1977, pp. 392, 394; New York 1986-87, p. 86; Amsterdam 1987, p. 457 nr. 2.535; Otterlo 1990, pp. 284, 285, 298 nr. 220; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 159, 401, vol. 2, pl. CLXXIX; Heenk 1995, p. 185; Hulsker 1996, p. 394; Tokio 2000, pp. 86, 87, 176 nr. 25.

TENTOONSTELLINGEN
1947 Rotterdam, nr. 93; 1947-48 Alkmaar, nr. 64; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 278; 1953 Assen, nr. 47; 1953-54 Bergen op Zoom, nr. 55; 1954-55 Bern, nr. 154; 1955 Antwerpen, nr. 332; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 72; 1958 Bergen, nr. 73; 1990 Otterlo, nr. 220; 2000 Tokio, nr. 25; 2006-07 Amsterdam & New York [alleen Amsterdam], zonder nr.

363
Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond

Tweede week juni 1889
Zwart krijt, penseel in bruine inkt, op velijn papier
49,9 x 65,1 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 225 V/1962
F 1543 JH 1743

Nadat Van Gogh de eerste maand van zijn verblijf in Saint-Rémy noodgedwongen binnen het ommuurde terrein van de inrichting had getekend en geschilderd, liet hij zijn broer op 9 juni 1889 weten dat hij sinds enkele dagen ook naar buiten ging om in de omgeving te werken.[1] Hoewel het schilderen vanaf dat moment weer de meeste aandacht zou krijgen, maakte hij waarschijnlijk rond deze tijd ook twee grote studies op papier: *Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond* (*cat. 363*) en *Olijfboomgaard* (*cat. 364*).[2] Mogelijk verzond hij het eerstgenoemde werk rond 18 juni 1889 naar Theo.[3]

De voor de Provence zo karakteristieke olijfboom was volgens Van Gogh het zuidelijke equivalent van de Hollandse knotwilg,[4] en uit diverse brieven blijkt hoezeer hij onder de indruk was van de olijfboomgaarden met hun steeds veranderende kleuren: 'Ah, mijn waarde Theo, als je de olijfbomen in deze tijd zou zien... De oud-zilveren & groenig zilveren bladeren tegen het blauw. En de oranjeachtige, bewerkte grond. Dat is heel iets anders dan ze in het Noorden denken – het is zo verfijnd, zo gedistingeerd! Het is als de knotwilgen in onze Hollandse weiden of de eikenbosjes in onze duinen, d.w.z. het geruis van een olijfboomgaard heeft iets heel intiems, iets onmetelijk ouds. Het is zo mooi dat ik het niet durf te schilderen of voor de geest kan krijgen. De oleander – ah, die spreekt van liefde en die is mooi als het Lesbos van Puvis de Chavannes, met de vrouwen aan zee. Maar de olijfboom, dat is iets anders, dat is, als je die met iets wilt vergelijken, Delacroix' [766/587].[5] Het motief zou tussen juni en december 1889 een geliefd onderwerp voor hem zijn.[6]

Olijfbomen met De Alpilles in de achtergrond is gemaakt in een opvallend losse stijl, die overeenkomsten vertoont met die van *Olijfboomgaard* (*cat. 364*). Net als dat werk is deze voorstelling gemaakt met vlotte penseelstreken, die het hele blad vullen. Anders dan bij de meeste andere werken in inkt, maakte Van Gogh hier geen gebruik van een (riet)pen. De bruine inkt heeft twee tinten, waarbij de donkerbruine een blauwpaarse schijn heeft. Voordat hij de inkt opbracht met penselen van diverse diktes, maakte Van Gogh eerst een ondertekening in zwart krijt (*afb. 363a*). Op sommige plekken heeft hij met krijt ook weer over de inkt heen getekend en in de bergen rechts in de achtergrond zette hij de contouren en enkele vlakken uitsluitend neer in krijt. Aangezien de inkt in de loop der tijd is verbleekt en bruin verkleurd, heeft *Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond* een ander uiterlijk gekregen.[7] Het zwarte krijt moet oorspronkelijk minder

1 Zie brief 781/594.
2 Zie ook Otterlo 1990, p. 285 en Hulsker 1996, pp. 398, 403. De laatste dateert cat. 363 op 17 of 18 juni 1889, maar legt niet uit waarom. De la Faille 1970 dateert het werk later, in september-oktober 1889, eveneens zonder argumenten. In de correspondentie van Van Gogh wordt geen van beide werken genoemd.
3 Zie brief 784/595 van ca. 18 juni: waarschijnlijk doelde Van Gogh daar met *Les champs et les oliviers* op cat. 363.
4 Zie brieven 766/587, 825/615 en 878/614a. In negentiende-eeuwse verhandelingen wordt de olijfboom wel vergeleken met de wilg, die eveneens verstrekkende, water zoekende wortels heeft en die behalve een regelmatige snoeibeurt geen onderhoud nodig heeft. Zie Jirat-Wasiutyński 1993, p. 653. Het is niet bekend of Van Gogh dergelijke verhandelingen heeft gelezen.
5 Brief van 28 april 1889: 'Ah mon cher Theo si tu voyais les oliviers à cette epoque ci... Le feuillage vieil argent & argent verdissant contre le bleu. Et le sol labouré orangeâtre. C'est quelque chôse de tout autre que ce qu'on en pense dans le nord – c'est d'un fin – d'un distingué. C'est comme les saules ébranchés de nos prairies hollandaises ou les buissons de chêne de nos dunes, c.à.d. le murmure d'un verger d'oliviers a quelque chose de très intime, d'immensement vieux. C'est trop beau pour que j'ose le peindre ou puisse le concevoir. Le laurier rose – ah – cela parle amour et c'est beau comme le Lesbos de Puvis de chavannes où il y avait les femmes au bord de la mer. Mais l'olivier c'est autre chôse, c'est si on veut le comparer a quelque chôse, du Delacroix.' Zie voor de vergelijking tussen knotwilgen en olijfbomen ook de brieven 766/587, 787/598, 807/608, 824/B21 en 878/614a.
6 In het najaar speelde het schilderen van olijfbomen een rol bij een discussie met zowel Bernard als Gauguin, waarbij Van Gogh een vurig betoog zou houden voor de realiteit als basis voor welk onderwerp dan ook. Van Gogh stoorde zich aan de wijze waarop Bernard en Gauguin Christus in de hof van Gethsemane hadden geschilderd. Hij verzette zich hiertegen omdat hun werken in het geheel niet waren gebaseerd op waarneming. Als reactie hierop ging Van Gogh zelf vol energie in de olijfboomgaarden schilderen. Zie brieven 822/614 van ca. 19 november 1889 en 824/B21 en 825/615 van ca 26 november 1889. Zie ook New York 1986-87, nrs. 41, 160, Amsterdam 1990, p. 234 en Jirat-Wasiutyński 1993, pp. 654-56 en 662.
7 Deze verbleking heeft in ieder geval voor 1928 plaatsgevonden, zoals blijkt uit de reproductie in de uitgave van De la Faille uit dat jaar, vol. 4 pl. CLXXXI. Eerdere afbeeldingen van het werk zijn niet bekend. Een soortgelijk proces heeft zich voorgedaan in de eerste Montmajour-serie van mei 1888 (zie cats. 335-337); hierin speelt het potlood nu een overheersende rol omdat de inkt is verbleekt.



363 Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond



363a Infraroodopname van cat. 363.

sterk aanwezig zijn geweest en ook de verschillende onderdelen in inkt zijn niet meer in evenwicht: zo is de contour van de bergrug links in de achtergrond nu veel sterker dan het gebladerte van de boom die daarvoor staat. Doordat de overige bruine penseelstreken niet veel in intensiteit variëren, is de voorstelling nu een druk samenspel van penseelstreken zonder duidelijke accenten, zodat het moeilijk is de opbouw en de verhouding tussen de verschillende delen van de voorstelling te zien en te begrijpen. Het ontbreekt de tekening aan dieptewerking, terwijl Van Gogh toch een indeling in voor-, midden- en achtergrond voor ogen moet hebben gehad, zoals blijkt uit de krijttekening (*afb. 363a*).

Stilistisch gezien is de voorstelling door de snelle, levendige penseelstreken verwant met de tuingezichten in kleur die Van Gogh eind mei, begin juni maakte (*cats. 360-362*). Anders dan *Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond* zijn die tuingezichten echter voornamelijk geschilderd met verdunde olieverf.[8] Ook zijn die bladen meer doorwerkt dan deze schetsmatige penseel-in-inkt-studie.

De tekening is gemaakt op een blad crèmekleurig velijnpapier dat beschadigd is geraakt: er is een stuk van 23,7 x 18,9 centimeter van de rechter bovenhoek afgescheurd, waardoor een behoorlijk deel van de voorstelling van de bergen of rotsen verloren is gegaan.[9]

8 In die voorstellingen gebruikte Van Gogh ook zwart krijt en inkt.

9 Uit een reproductie in De la Faille 1928 blijkt dat dit deel van het blad toen al ontbrak. Dit moet de reden zijn voor de beperkte tentoonstellingsgeschiedenis.

HERKOMST

1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR

De la Faille 1928, vol. 3, p. 160, vol. 4, pl. CLXXXI; De la Faille 1970, pp. 532, 533, 667; Hulsker 1977, pp. 398, 403; New York 1986-87, p. 33; Amsterdam 1987, p. 460 nr. 2.557; Otterlo 1990, pp. 284, 285, 302 nr. 224; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 160, 403, vol. 2, pl. CLXXXI; Heenk 1995, p. 185; Hulsker 1996, pp. 398, 403; Martigny 2000, p. 90.

TENTOONSTELLINGEN

1947 Rotterdam, nr. 94; 1947-48 Alkmaar, nr. 65; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1953 Zundert, nr. 55; 1953 Hoensbroek, nr. 105; 1990 Otterlo, nr. 224.

364
Olijfboomgaard

Ca. half juni 1889
Penseel in bruine inkt, op velijn papier
49,8 x 64,9 cm
Watermerk: GOG
Niet gesigneerd

Inv. d 224 V/1962
F 1555 JH 1859

Olijfboomgaard is net als *Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond* (*cat. 363*) een vlotte studie die een impressie geeft van een plek in de directe omgeving van de inrichting.[1] In vergelijking met dat werk echter, oogt de voorstelling van *Olijfboomgaard* losser en luchtiger. Dit komt deels door de ruimte tussen de penseelstreken en door hun onderling meer geordende karakter.[2] Het spontane van de voorstelling wordt versterkt doordat Van Gogh direct heeft gewerkt met penseel in inkt, zonder eerst een voortekening te maken – wat hij wel deed in catalogusnummer 363. De bladen velijn die hij voor de tekeningen gebruikte zijn qua formaat en type papier vrijwel identiek. Het papier van *Olijfboomgaard* bevat echter een watermerk dat in geen van de andere tekeningen in het Van Gogh Museum voorkomt: een locomotief met daarachter een treinstel waarin het jaartal 1889 staat. Zowel links als rechts van het voertuig staan de letters GOG.

De tekening is wat compositie en toets betreft verwant aan enkele schilderijen van olijfboomgaarden in impressionistische stijl, die Van Gogh tussen ongeveer half juni en half juli 1889 vervaardigde.[3] Het meest lijkt *Olijfboomgaard* op het doek *Olijfbomen* in de collectie van de National Galleries of Schotland (*afb. 364a*), een schilderij dat moet zijn ontstaan in juni en waarin dezelfde locatie is weergegeven.[4] Waarschijnlijk was de spontane penseeltekening in twee tinten bruin een eerste verkenning van deze plek.[5] Beide werken kenmerken zich door losse, rechte of licht gekromde penseelstreken. Daarnaast is het formaat vergelijkbaar,[6] en de compositie nagenoeg dezelfde: de grond neemt het grootste deel van de voorstelling in beslag, terwijl de toppen van de olijfbomen door het beeldvlak worden afgesneden en de luchtpartij slechts een minimale rol is toebedeeld.

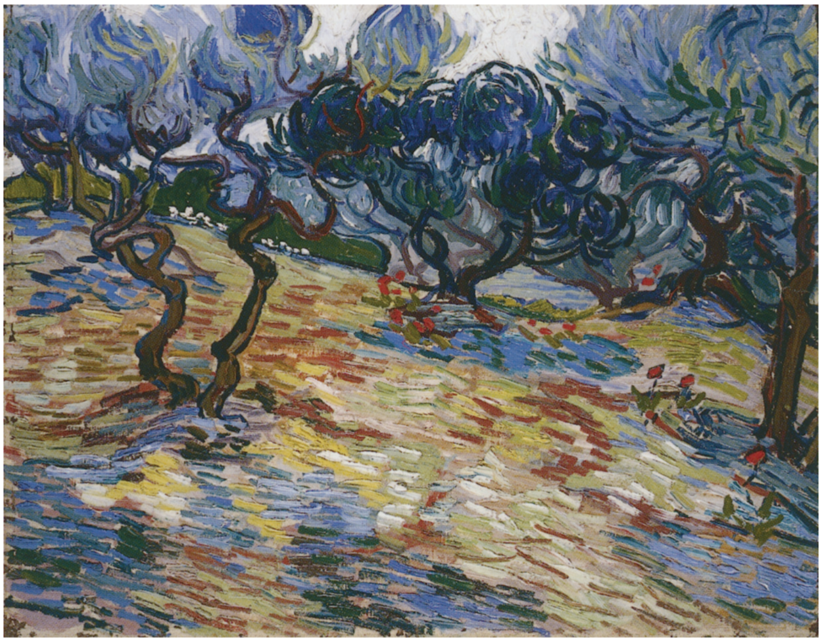
Ervan uitgaande dat *Olijfboomgaard* een eerste oefening is in de weergave van het motief en gezien de stijlovereenkomsten met *Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond* (*cat. 363*), wordt de studie hier gedateerd rond half juni 1889.[7]

1 Zie ook Heenk 1995, p. 185.
2 In Bremen 2002-03, nr. 19 wordt voor het eerst vermeld dat Van Gogh het werk met een penseel heeft gemaakt. Voorheen werd aangenomen dat het om rietpentekening ging.
3 F 585 JH 1758, F 715 JH 1759 en F 709 JH 1760. Zie voor deze schilderijen New York 1986-87, nrs. 11 en 12. Zie ook Amsterdam 1990, nr. 106.
4 De overeenkomst werd eerder opgemerkt in De la Faille 1970. Daar worden beide werken (cat. 364 en afb. 364a) echter in september-november 1889 geplaatst. De stijl van het schilderij, dat doorgaans in het najaar is gedateerd, wijkt echter af van de gestileerde, gecontroleerde penseelstreken die de olijfboomgaarden uit deze periode kenmerken (vgl. F 587 JH 1853 en F 707 JH 1857). Bovendien zijn er in het schilderij diverse klaprozen te zien, wat erop wijst dat dit werk eerder, in juni, gemaakt zal zijn.
5 In Bremen 2002-03, nr. 19 wordt cat. 364 ook genoemd als een voorbeeld van een tekening die voorafging aan een of meer schilderijen (F 585 JH 1758 en F 715 JH 1759).
6 Het schilderij meet 51 x 65,2 cm.
7 In Otterlo 1990, p. 284 wordt cat. 364 in de eerste helft van juni 1889 gedateerd. Eerder werd het werk geplaatst in de periode september-december 1889 (De la Faille 1970; Amsterdam 1987 en Hulsker 1996).



364 Olijfboomgaard

364a *Olijfbomen* (F 714 JH 1858), 1889. Edinburgh, National Gallery of Scotland.



HERKOMST

1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR

De la Faille 1928, vol. 3, p. 163, vol. 4, pl. CLXXXVI; De la Faille 1970, pp. 534, 537, 667; Hulsker 1977, pp. 424, 428; New York 1986-87, p. 33; Amsterdam 1987, p. 464 nr. 2.581; Otterlo 1990, pp. 284, 285, 304 nr. 226; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 163, 406, vol. 2, pl. CLXXXVI; Heenk 1995, p. 185; Hulsker 1996, p. 428; Martigny 2000, p. 90.

TENTOONSTELLINGEN

1924 Bazel, nr. 93 [*f*1.800]; 1924 Zürich, nr. 93 (Sfr. 3.600); 1924 Stuttgart, nr. 17 [*f*1.800]; 1925 Parijs, zonder nr. [*f*1.800]; 1925 Den Haag, zonder cat.; 1926 Amsterdam, nr. 52; 1927-28 Berlijn, nr. 72; 1928 Wenen & Hannover, nr. 72; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 72; 1929 Amsterdam, nr. 79; 1931 Amsterdam, nr. 227; 1932 Manchester, nr. 72; 1947 Rotterdam, nr. 97; 1947-48 Alkmaar, nr. 66; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1951 Amsterdam, nr. 84; 1952 Bazel, nr. 88; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 163; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 73; 1958 Bergen, nr. 74; 1990 Otterlo, nr. 226; 2006-07 Amsterdam & New York, zonder nr.

365
Gezicht op Saint-Rémy en schetsen van een perspectiefraam

Mei-juni 1889
Potlood op velijn papier
23,8 x 63,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 376

Inv. d 209 V/1969
F 1541v JH 1729 en F 1611v JH –

Gezicht op Saint-Rémy is getekend op een schetsboekblad dat met de rechterkant nog vastzit aan een ander blad. Van Gogh gebruikte dit schetsboek voornamelijk in de eerste maanden van 1890.[1] De voorstelling toont het dorp zoals Van Gogh het zag vanaf de hoger gelegen omgeving bij de inrichting. Toen hij dit uitzicht in potlood tekende, bevond hij zich ten zuidwesten van Saint-Paul-de-Mausole en keek hij in noordelijke richting. Herkenningspunten zijn de toren en koepel van de Saint-Martin (*afb. 365a*). Deze kerk, de overige gebouwen en de horizon zijn met enkele potloodlijnen globaal neergezet. In de achtergrond is het tekenmateriaal deels gedoezeld.

De schetsmatige doch realistische voorstelling dateert vermoedelijk uit de tweede week van juni 1889, toen Van Gogh buiten de muren van het gesticht mocht werken.[2] Of er een direct verband is tussen de tekening en het schilderij *Sterrennacht*, dat half juni ontstond, (*afb. 365b*) valt te betwijfelen. Anders dan in de onderhavige schets, die ter plekke werd gemaakt, permitteerde Van Gogh zich in het schilderij grote artistieke vrijheden, zowel in stijl als in compositie. In het gestileerde, met golvende lijnen geschilderde nachtgezicht liet hij de koepel van de kerk achterwege en voegde hij twee elementen toe: cipressen op de voorgrond en in de achtergrond de Alpilles, de bergketen die zich in werkelijkheid ten zuiden van de stad bevindt.[3]

In de vouw aan de rechterzijde van de voorstelling bevinden zich de bindgaten, waar het papier in het schetsboek bevestigd was. Op de andere helft van het vel staan twee schetsen van een perspectiefraam. Ten opzichte van het stadsgezicht staan deze op hun kop. *Gezicht op Saint-Rémy* heeft afgegeven op het blad met de perspectieframen, wat betekent dat de twee voorstellingen tegen elkaar aan hebben gezeten; waarschijnlijk waren ze de binnenste bladen van een katern. Ook zijn er doorgedrukte lijnen te zien van een tekening van een blad en een peul aan de andere kant van catalogusnummer 365 (zie *cat. 376*).

Het staat niet vast wanneer Van Gogh in Saint-Rémy de schetsen in potlood van het perspectiefraam heeft gemaakt, maar hier wordt uitgegaan van een ontstaan in de periode mei-juni 1889.[4] Het is bekend dat Van Gogh aan het begin van zijn verblijf in de inrichting gebruik maakte van het perspectiefraam.[5] Mogelijk ontstond de schets toen hij aan iemand uitlegde hoe hij het hulpmiddel inzette. Later, in Auvers, zou Van Gogh op vergé papier eveneens een schets van een perspectiefraam tekenen (zie *cat. 483*).

1 Zie voor dit schetsboek de inleiding, p. 40.
2 Zie brief 781/594 van 9 juni 1889. In Hulsker 1996 en Amsterdam 1987 wordt de tekening gedateerd in juni 1889. De la Faille 1970 plaatst het werk in de zomer van dat jaar. Heenk 1995, p. 193 geeft alleen de algemene datering Saint-Rémy. Van Gogh noemt het schilderij in brief 784/595 van ca. 18 juni 1889.
3 Volgens De la Faille 1970 is in cat. 365 dezelfde toren te zien als in F 612 JH 1731 (afb. 365b) en de tekening die Van Gogh daarnaar maakte (F 1540 JH 1732). In New York 1986-87, nr. 14, stelt Ronald Pickvance dat de tekening waarschijnlijk veel later werd gemaakt. Hiervoor geeft hij echter geen argumenten. Bovendien suggereert hij dat de toren een samenstelling zou zijn van torens uit Van Goghs werk uit de Nederlandse periode. Of Van Gogh dit zo bewust heeft gedaan, is twijfelachtig.
4 In Heenk 1995, p. 194 wordt het blad met de schetsen van een perspectiefraam voor het eerst geplaatst in Saint-Rémy. In De la Faille 1970 wordt het in Auvers gedateerd, net als in Amsterdam 1987, nr. 2.660 en in Van der Wolk 1986, p. 266.
5 In *Pijnbomen in de ommuurde tuin van de inrichting* (afb. 359a) zijn sporen van het gebruik van een perspectiefraam te zien. Voor informatie over het gebruik van het perspectiefraam, zie de inleiding, pp. 36-38.



365 Gezicht op Saint-Rémy en schetsen van een perspectiefraam



365a Ansichtkaart van Saint-Rémy, uit Marcel Bonnet, *Saint-Rémy-de-Provence. Le Temps Retrouvé*, [z.pl.] 1989.



365b *Sterrennacht* (F 612 JH 1731), 1889. New York, The Museum of Modern Art.

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-69 V.W. van Gogh; 1969 Vincent van Gogh Stichting; 1969-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR [F 1541V JH 1729]
De la Faille 1928, vol. 3, p. 160, vol. 4, pl. CLXXX; De la Faille 1970, pp. 532, 667; Hulsker 1977, pp. 396, 397; Van der Wolk 1986, p. 266; New York 1986-87, pp. 103, 107; Amsterdam 1987, p. 460 nr. 2.558; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 160, 403, vol. 2, pl. CLXXX; Heenk 1995, pp. 193, 271; Hulsker 1996, pp. 397, 399.

LITERATUUR [F 1611V JH –]
Niet in la Faille 1928; De la Faille 1970, pp. 549, 563, 669; Niet in Hulsker 1977; Van der Wolk 1986, p. 266; New York 1986-87, pp. 87; Amsterdam 1987, p. 478 nr. 2.660; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 421, vol. 2, pl. CCXXXIX; Heenk 1995, pp. 193, 271; Niet in Hulsker 1996.

TENTOONSTELLINGEN [F 1541V JH 1729]
Geen.

TENTOONSTELLINGEN [F 1611V JH –]
Geen.

366-369
Tekeningen naar schilderijen

Technische gegevens 366-369
zie pp. 242-244

Een paar dagen nadat Van Gogh toestemming had gekregen om ook buiten de muren van Saint-Paul-de-Mausole te werken, ontving hij vanuit Parijs nieuwe schildermaterialen.[1] Vanaf dat moment concentreerde hij zich voornamelijk op het schilderen van het landschap in de omgeving van de inrichting: cipressen, korenvelden, olijfboomgaarden en bergruggen. Om Theo een indruk te geven van deze Provençaalse doeken, maakte hij in diezelfde maand tekeningen naar een aantal ervan en stuurde ze op 2 juli aan zijn broer op.[2] Vier van deze bladen bevinden zich in de collectie in het Van Gogh Museum: *Bomen met klimop in de tuin van de inrichting* (*cat. 366*), *Korenveld en cipressen* (*cat. 367*), *Het ommuurde korenveld na een storm* (*cat. 368*) en *Wilde begroeiing* (*cat. 369*). Over het aantal verzonden tekeningen is Van Gogh niet helemaal duidelijk: tegenover Theo sprak hij tot twee keer toe over een tiental ('une dizaine')[3] en tegenover zijn zus Wil had hij het over een stuk of twaalf ('une douzaine').[4]

Mede dankzij een opmerking van Van Gogh over het papier waarop hij de kopieën had gemaakt, is het van tien tekeningen mogelijk te achterhalen dat zij tot die groep hebben behoord. Hij schreef: 'De tekeningen vind ik weinig kleur hebben dit keer en het te gladde papier is er een beetje de oorzaak van. Enfin, de treurboom en de binnenplaats van het gasthuis van Arles hebben meer kleur, maar het zal je toch een indruk geven van wat ik onder handen heb' [786/597].[5] Er zijn in totaal tien tekeningen overgeleverd die op hele vellen uiterst glad velijn papier zijn getekend. Langs een van de korte zijden staat in ieder blad de blinddruk LATUNE ET CIE BLACONS.[6] Dit papier komt verder in Van Goghs oeuvre niet voor. Van een van de tien voorstellingen, *Wilde begroeiing* (*cat. 369*) – die qua stijl, papier en tekenmaterialen sterk aan de andere negen verwant is – was geen geschilderde variant bekend. Recent onderzoek aan het schilderij *Ravijn* (*afb. 366a*) uit oktober 1889 heeft uitgewezen dat zich onder die voorstelling een andere bevindt, die sterk lijkt op die in de tekening *Wilde begroeiing* (*afb. 366b*).[7] Dankzij deze ontdekking kan het blad met zekerheid tot de groep tekeningen naar schilderijen gerekend worden.[8] Een tekening die lange tijd tot de serie gerekend werd

1 Zie voor de ontvangst van de materialen brief 781/594 van 9 juni 1889 en een brief van dokter Théophile Peyron aan Theo van Gogh van diezelfde datum, inv. b1060 V/1962, Van Gogh Museum.

2 Zie brief 786/597.

3 Brief 786/579 van 2 juli 1889: 'Om je een idee te geven van wat ik onder handen heb, stuur ik je vandaag een stuk of tien tekeningen, allemaal naar doeken waar ik aan bezig ben' ('Afin que tu aies une idée de ce que j'ai en train je t'envoie aujourd'hui une dizaine de dessins, tous d'après des toiles en train'). Brief 791/603 van 6 juli 1889: 'Zeg eens, heb jij tekeningen van mij ontvangen? Een keer heb ik je er zes als postpakket gestuurd en later een stuk of tien. Als je ze toevallig niet hebt ontvangen, moeten ze al dagen en weken lang op het station liggen' ('Dis moi, as tu recu des dessins de moi. Une fois je t'en ai envoyé, collis postal, une demi douzaine et puis plus tard une dizaine. Si tu ne les as pas reçu par hazard, cela doit se trouver à la gare depuis des jours et des semaines').

4 Brief 788/W13 van 2 juli 1889: 'Ik heb Theo zojuist een stuk of twaalf tekeningen gestuurd naar schilderijen waar ik aan bezig ben' ('Je viens d'envoyer à Theo une douzaine de dessins d'après des toiles que j'ai en train').

5 Brief van 2 juli 1889: 'Les dessins me paraissent avoir peu de couleur cette fois ci et pour un peu le papier trop lisse en est bien cause. Enfin l'arbre pleureur et la cour de l'hospice d'Arles sont plus colorés mais cela te donnera pourtant une idée de ce que j'ai en train.'

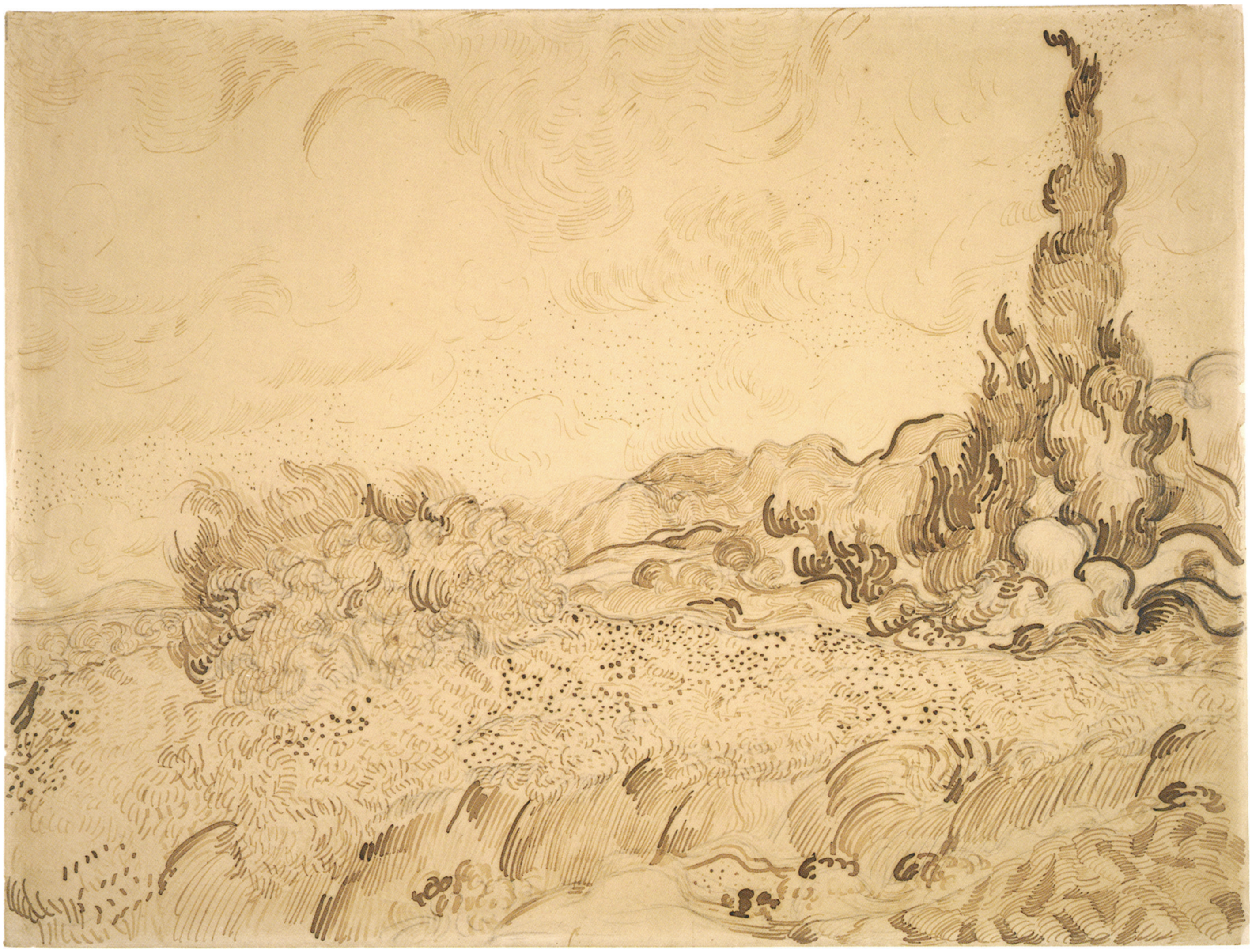
6 Dit zijn behalve de vier tekeningen die hier centraal staan F 1540 JH 1732 (naar F 612 JH 1731), F 1524 JH 1749 (naar de eerste staat van F 620 JH 1748), F 1544 JH 1741 (naar F 712 JH 1740), F 1525 JH 1747 (naar F 613 JH 1746), F 1548 JH 1726 (naar F 719 JH 1725) en F 1546 JH 1754 (naar F 617 JH 1753). Van de twee laatstgenoemde bladen is niet bekend wanneer zij uit de familiecollectie verdwenen. De andere werden verkocht in respectievelijk 1907, 1911 en 1924 (F 1544 JH 1741 en F 1525 JH 1747).

7 Zie Meta Chavannes en Louis van Tilborgh, 'A missing Van Gogh unveiled', in *The Burlington Magazine*, augustus 2007.

8 Het was onduidelijk of de tekening op zichzelf stond of naar een schilderij gemaakt was dat verloren was gegaan. Zie Pickvance in Otterlo 1990, p. 287. Bowness is in Londen 1968-69, pp. 105, 106 de eerste die deze tekening in dezelfde periode dateert als de (andere) kopieën. Hij geeft aan dat er geen schilderij met deze voorstelling bekend is, maar dat elementen uit het blad wel in Van Goghs doeken van die tijd voorkomen. De la Faille 1970, p. 532 dateert de tekening in juli 1889, terwijl Hulsker 1977 en 1996, pp. 398, 400 kiest voor juni 1889, op basis van stilistische overeenkomsten met F 1540 JH 1732 en F 1544 JH 1741. Hij schaart dit blad onder de tekeningen die naar de natuur zijn gemaakt. Amsterdam 1987, p. 460, nr. 2.556 geeft een ruimere datering, zomer 1889. Heenk 1995, p. 186 meent dat dit blad gemaakt is als kopie maar dat het schilderij verloren is gegaan.



366 Bomen met klimop in de tuin van de inrichting



367 Korenveld met cipressen



368 Het ommuurde korenveld na een storm



369 Wilde begroeiing



366a *Ravijn* (F 662 JH 1804), 1889. Boston, Museum of Fine Arts, Bequest of Keith McLeod.



366b Röntgenopname van afb. 366a. Boston, Museum of Fine Arts.

maar daar nu los van wordt gezien is *Veld met klaprozen* (F 1494 JH 1742). Dit landschap, waarvan ook een schilderij bestaat, is gemaakt op een vel velijn papier zonder het genoemde blinddruk.[9]

Hoe Van Goghs opmerking over het gebrek aan kleur in de tekeningen uitgelegd moet worden, is niet zeker. De inkt wekt in geen van de bladen de indruk oorspronkelijk een kleur te hebben gehad, maar dit kan vroeger toch het geval geweest zijn.[10] Een meer figuurlijk gebruik van het begrip 'kleur' voor schakeringen in de inkt als gevolg van het dunner of dikker aanbrengen daarvan ligt hier misschien meer voor de hand, aangezien de gladheid van papier hier zeker van invloed op is.[11]

Bomen met klimop in de tuin van de inrichting (*cat. 366*) is het enige blad dat niet gemaakt is naar een schilderij uit juni 1889, maar naar een uit mei (*afb. 366c*).[12] Van Gogh beschreef het doek in een brief van ongeveer 23 mei: 'Dikke boomstammen bedekt met klimop, de grond ook bedekt met klimop en maagdenpalm; een stenen bank en een struik met rozen die in de koele schaduw zijn verbleekt. Op de voorgrond een paar planten met witte kelken. Het is groen, violet en roze' [778/592].[13] Hij bracht de voorstelling, waarvan hij ook een schetsje in de brief opnam, in verband met 'een van die kleurenprenten uit een bazaar die de eeuwige nestjes in het groen voor verliefden voorstellen' [778/592].[14] Dat Van Gogh juist dit schilderij uit mei koos voor een kopie wijst erop dat hij er zeer tevreden over was. Hij stelde in november 1889 zelfs voor het doek het jaar daarop te exposeren op de tentoonstelling van Les XX in Brussel.[15]

9 Van *Veld met klaprozen* is eerder op basis van verschillen ten op zichte van het schilderij (F 581 JH 1751) en op basis van het gebruik van penseel in plaats van rietpen zoals doorgaans in de andere tekeningen het geval is, beweerd dat de tekening aan de geschilderde versie voorafging. Zie Bremen 2002-03, pp. 84, 85. Het soort papier speelde geen rol in de argumentatie.

10 Zie voor gekleurde inkt de inleiding, pp. 32, 33.

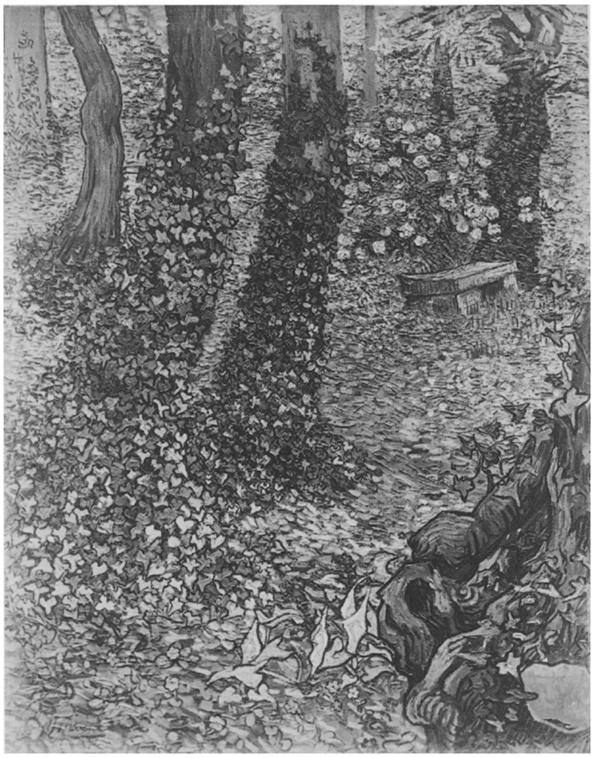
11 Zie over deze kwestie ook cat. 350.

12 De tekening is daarom lange tijd ook in mei gedateerd. Hulsker 1977, pp. 390-92 was de eerste die het werk tot de groep kopieën rekende die begin juli naar Parijs werd verzonden.

13 'Des gros troncs d'arbres couverts de lierre, le sol egalement couvert de lierre & de pervenche, un banc de pierre et un buisson de roses palies à l'ombre froide. Sur l'avant plan quelques plantes à calice blanc. C'est vert, violet et rose.'

14 'un de ces chromos de bazar qui représentent les éternels nids de verdure pour les amoureux.'

15 Zie brief 822/614 van ca. 18 november 1889.



366c *Bomen met klimop* (F 609 JH 1693), 1889. Verblijfplaats onbekend.



366d *Korenveld en cipressen* (F 717 JH 1756), 1889. New York, The Metropolitan Museum of Art (schenking van de Annenberg Stichting, 1993).

Het doek waarnaar *Korenveld en cipressen* (*cat. 367*) is gemaakt (*afb. 366d*) is een van de twee geschilderde landschappen met korenvelden uit juni 1889.[16] In beide werken komen cipressen voor zonder dat ze de hoofdrol spelen. Rond 25 juni besloot Van Gogh de spitse, donkergroene bomen, die hij typerend achtte voor het hem omringende landschap, zelf centraal in de voorstelling te zetten: 'De cipressen houden me nog steeds bezig; ik zou er iets van willen maken zoals de doeken met de zonnebloemen, want het verbaast me dat ze nog niet zijn geschilderd zoals ik ze zie. Het is qua lijnen, qua verhoudingen zo mooi als een Egyptische obelisk. En het groen is zo uitzonderlijk. Het is de *donkere* vlek in een zonnig landschap, maar het is een van de interessantste donkere noten, voor zover ik me kan voorstellen een van de moeilijkste om goed op het doek te krijgen. Welnu, je moet ze hier tegen het blauw zien, *in* het blauw beter gezegd' [785/596].[17] Het Provençaalse karakter van het hier afgebeelde landschap wordt verder versterkt door de olijfbomen links en de Alpilles in de achtergrond.

Het ommuurde korenveld na een storm (*cat. 368*) is getekend naar *Berglandschap over de muur gezien* (*afb. 366e*), een van de eerste schilderijen die Van Gogh maakte na de bovengenoemde ontvangst van een nieuwe voorraad verf en doek. Hij beschreef het als 'het landschap dat ik uit het raam van mijn slaapkamer zie. Op de voorgrond een verwoest korenveld dat tegen de grond geslagen is na een onweer. Een muur als omheining en daar achter grijs gebladerte van een paar olijfbomen, hutten en heuvels. Ten slotte bovenaan het doek een grote wit-met-grijze wolk, weggezonken in het azuurblauw. Het is

16 Het andere doek is *Korenveld met cipres* (F 719 JH 1725). Van Gogh maakte van *Korenveld en cipressen* nog twee geschilderde varianten, wat heeft geleid tot meningsverschillen over de identificatie van de eerste versie, waarnaar dit blad werd gemaakt. Bowness meende in Londen 1968-69, p. 105 dat Van Gogh eerst de studie F 717 JH 1756 schilderde waarnaar hij deze tekening maakte. Daarna zou het definitieve schilderij (F 615 JH 1755) tot stand zijn gekomen en als laatste zou Van Gogh een kleinere replica voor zijn moeder en zijn zus Wil hebben gemaakt (F 743 JH 1790). De samenstellers van De la Faille 1970 zagen F 615 JH 1755 of F 743 JH 1790 als voorbeeld voor de tekening. Hulsker ging ervan uit dat het de eerste van die twee was die aan de getekende kopie voorafging. Pickvance volgde Bowness in New York 1986-87, p. 133 en in Otterlo 1990, pp. 286, 310, en noemde F 717 JH 1756 als voorbeeld voor de tekening, een opvatting die sindsdien niet meer is betwijfeld en ook hier gedeeld wordt.

17 'Les cyprès me preoccupent toujours, je voudrais en faire une chose comme les toiles des tournesols parceque cela m'étonne qu'on ne les aie pas encore fait comme je les vois. C'est beau comme lignes et comme proportions, comme une obelisque egyptienne. Et le vert est d'une qualité si distinguée. C'est la tâche *noire* dans un paysage ensoleillé mais elle est une des notes noires les plus interessantes, les plus difficiles à taper juste que je puisse imaginer. Or il faut les voir ici contre le bleu, *dans* le bleu pour mieux dire.'



366e *Berglandschap over de muur gezien* (F 611 JH 1723), 1889. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

een uiterst eenvoudig landschap – ook wat de kleur betreft' [781/594].[18] Het ommuurde korenveld werd voor hem een geliefd motief: hij gaf het zowel vanuit zijn raam gezien als staande in het veld in veertien schilderijen en dertien tekeningen weer.[19]

Zoals hierboven al is gemeld, is *Wilde begroeiing* (*cat. 369*) getekend naar een schilderij dat verborgen zit onder *Ravijn* (*afb. 366a* en *366b*). Op de röntgenfoto is de weelderige plantengroei en de bergrug in de linker bovenhoek duidelijk zichtbaar. Van Gogh was blijkbaar niet echt tevreden over het doek *Wilde begroeiing* en toen hij begin oktober zonder doek zat, besloot hij het op te offeren voor het motief van het ravijn.[20]

Een doek waar Van Gogh wel zeer ingenomen mee was, was *Berglandschap over de muur gezien* (*afb. 366e*): hij meende dat het als pendant zou kunnen fungeren van *De slaapkamer* (F 482 JH 1608) uit Arles. Deze tevredenheid had alles te maken met de bereikte harmonie tussen de voorstelling en de wijze waarop die is weergegeven, naar Van Goghs mening een vereiste voor kwaliteit.[21] Het was deze stijl waarnaar hij in zijn schilderijen van juni op zoek ging. In de landschappen, en ook in de getekende varianten, ligt de nadruk op grote vormen die met zwierige, golvende lijnen zijn aangeduid. Van Gogh trachtte in deze voorstellingen 'de dingen samen te brengen door middel van een tekening die de verstrengeling van de componenten probeert weer te geven' [818/613].[22] Met deze stilering, die niet in alle gekopieerde schilderijen even sterk is doorgevoerd en waarvan hij vond dat ze niet helemaal gelukt was,[23] reageerde hij op

18 Brief van 9 juni 1889: 'la campagne que j'aperçois de la fenêtre de ma chambre à coucher. Sur l'avant plan un champ de blé ravagé et flanqué par terre après un orage. Un mur de cloture et au dela, de la verdure grise de quelques oliviers, des cabanes et des collines. Enfin dans le haut de la toile un grand nuage blanc & gris noyé dans l'azur. C'est un paysage d'une simplicité extrême – aussi de coloration.'

19 Het eerste schilderij dat hij noemt in zijn brieven is F 611 JH 1723, maar mogelijk maakte hij F 720 JH 1728 al eind mei. Zie Otterlo 2003, pp. 287-92. Zie voor een opsomming van de tekeningen cats. 447-452.

20 Zie voor het tekort aan doek brieven 809/609 van 5 oktober en 810/610 van ca. 8 oktober 1889. Het schilderij *Ravijn* wordt genoemd in brief 810/610.

21 Brief 781/594 van 9 juni 1889.

22 Brief van ca. 2 november 1889: 'masser les chôses par le moyen d'un dessin qui cherche à exprimer l'enchevêtrement des masses'.

23 Zie brief 818/613: 'Ik weet wel dat de getekende studies met de grote kronkelige lijnen uit de laatste zending niet waren wat het moet worden' ('Je sais bien que les études dessinées avec de grandes lignes sinueuses du dernier envoi n'etaient pas ce que cela doit devenir').



366f Infraroodopname van cat. 366.



366g Reproductie van cat. 366. Uit De la Faille 1928.

het synthetisme van Gauguin en Bernard, een stijl waarin gestreefd werd naar een synthese van een impressie en abstracte vormen. Deze werd bereikt door vloeiende lijnen, repeterende kleuren en vormen, arabesken en vereenvoudiging van details. Van Gogh meende dat de schilderijen *Sterrennacht* (F 612 JH 1731) en *Landschap met de Alpilles in de achtergrond* (F 712 JH 1740) in gevoel parallel waren met recent werk van zijn beide vrienden, werk dat hij overigens zelf nog niet had gezien.[24]

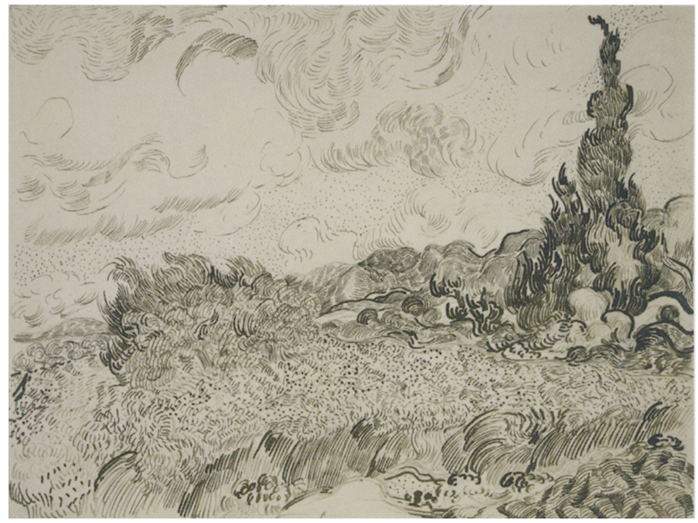
Van Gogh en Gauguin hadden zowel in hun briefwisseling als tijdens hun gezamenlijk verblijf in Arles dikwijls over stilering gesproken en in die discussie speelde Egyptische kunst een belangrijke rol.[25] Deze geabstraheerde vormentaal had Gauguins werk beïnvloed, terwijl Van Gogh toen meer zag in de Japanse kunst.[26] In juni 1889 schreef Van Gogh echter dat het de Egyptenaren waren die 'met een paar weloverwogen kromme lijnen en prachtige verhoudingen al die ongrijpbare dingen uit[drukken]: goedheid, oneindig geduld, wijsheid, sereniteit' [781/594].[27] Het is de gebogen lijnvoering die karakteristiek is voor zijn werk uit die maand.

Van Gogh maakte de tekeningen naar de schilderijen niet alleen om Theo een indruk te geven van de motieven die hij geschilderd had, maar ook om hem te tonen hoe stilering in de werken was aangebracht. Theo was niet erg enthousiast over de bladen en schreef op 16 juli 1889: 'De laatste tekeningen ogen alsof ze in razernij zijn gemaakt en staan wat verder van de natuur af. Als ik een van die motieven als schilderij heb gezien, zal ik ze beter begrijpen' [793/T12].[28] Het zou door een nieuwe aanval van Van Goghs ziekte nog tot eind september duren voordat hij de betreffende schilderijen zou opsturen en Theo ze met eigen ogen kon aanschouwen.[29] Maar ook na het zien van die werken bleef Theo kritisch: 'Ik voel wel aan waar je naar toe wilt in die nieuwe doeken [...] maar ik vind dat het zoeken naar stijl ten koste gaat van het echte sentiment van de dingen' [815/T19].[30] Hij zag dat ook gebeuren in Gauguins nieuwe werk: 'In de laatste zending van Gauguin schuilt hetzelfde streven als bij jou, maar bij hem doet het veel

24 Zie brief 784/595 van 17 of 18 juni 1889. Gauguin en Bernard exposeerden op dat moment in Café Volpini in Parijs op het terrein van de Wereldtentoonstelling 1889.
25 Zie Chicago/Amsterdam 2001-02, p. 284.
26 Zie brieven 697/GAC33 van ca. 2 oktober en 698/544 van 3 oktober 1888.
27 Brief van ca. 9 juni 1889: '[les artistes Egyptiens] expriment toutes ces chôses insaisisables: la bonté, la patience infinie, la sagesse, la sérénité, par quelques courbes savantes et des proportions merveilleuses'. Zoals uit een hierboven aangehaald citaat blijkt, vergeleek hij bovendien de cipres wat betreft de lijnen en verhoudingen met een Egyptische obelisk (zie noot 17).
28 'Les derniers dessins ont l'air d'être faits en furie et s'éloignent un peu plus de la nature. Quand j'aurai vu un de ces motifs en peinture je les comprendrai plus.'
29 Van Gogh verzond de doeken op 19 september en op 28 september 1889. Zie brieven 806/607 en 807/608. Hij was toen herstellende van een aanval die hem half juli had getroffen.
30 Brief van 22 oktober 1889: 'Je sens bien ce qui te préoccupe dans les nouvelles toiles [...] mais je trouve que le recherche du style enlève au sentiment vrai des choses.'



366h Infraroodopname van cat. 367.



366i Kleurenreproductie van cat. 367. Uit Faksimiles 1928.

meer denken aan de Japanners, de Egyptenaren enz. Ik voor mij zie liever een echte Bretonse dan een Bretonse met de gebaren van een Japanse, maar in de kunst bestaan geen beperkingen, dus mag iedereen doen wat hij wil' [815/T19].[31]

In de meeste gevallen tekende Van Gogh de voorstelling eerst met potlood; alleen *Het ommuurde korenveld na een storm* (*cat. 368*), *Wilde begroeiing* (*cat. 369*) en *Korenveld met cipres* (F 1548 JH 1726) zijn direct in inkt opgezet.[32] Hij bracht de inkt doorgaans met een fijne pen en een of meerdere rietpennen aan; soms voegde hij daar nog penseel aan toe (*cat. 369* en F 1540 JH 1732). In drie bladen, waaronder *Bomen met klimop in de tuin van de inrichting* (*cat. 366*), zette Van Gogh na het werken met inkt bepaalde onderdelen nog eens extra aan met potlood.[33]

De tekening naar het schilderij uit mei (*cat. 366*), waarin stilering nog geen rol speelt, heeft een vrij uitgebreide opzet in potlood. Daaroverheen werkte Van Gogh met diverse pennen in inkt, waarbij ieder beeldelement een eigen soort pennenstreek kreeg. Zo werden de boomstammen gevuld met lange dunne verticale lijnen, terwijl de klimopbladeren die er tegenaan groeien ster- of hartvormig zijn. De boomstronk in de rechter onderhoek is opgebouwd uit wat langere, kromme horizontale halen die de grillige vorm van de stronk benadrukken, en de kale grond bestaat uit korte horizontale streepjes die contrasteren met de speelse lijnen die de begroeiing in de voorgrond weergeven. Deze verscheidenheid aan lijnen, die terug te voeren is op het schilderij dat eraan voorafging, en het feit dat de hele tekening ermee gevuld wordt, geven het blad een decoratief karakter. Om bepaalde vormen kracht bij te zetten, zoals de klimop, de boomstronk en de planten in de voorgrond, pakte Van Gogh ten slotte zijn potlood weer. Zowel de eerste opzet als de later toegevoegde potloodlijnen zijn goed zichtbaar in een infraroodopname (*afb. 366f*). Hoewel de tekening nog steeds zeer indrukwekkend is, brengt vergelijking met oude reproducties aan het licht dat de voorstelling door de verbleking van de inkt aanzienlijk aan kracht en diepte heeft ingeboet (*afb. 366g*).[34]

31 'Dans le dernier envoi de Gauguin il y a les mêmes préoccupations que chez toi, mais chez lui il y a beaucoup plus de souvenirs des Japonais, des Egyptiens etc. Quant à moi j'aime mieux voir une bretonne du pays qu'une bretonne avec les gestes d'une japonaise, mais en art il n'y a pas de limites, il est donc bien permis de faire comme on l'entend.'
32 Volgens Pickvance in Otterlo 1990, p. 286 tekende Van Gogh F 1546 JH 1754 eveneens direct in pen, maar de afbeelding in die publicatie laat duidelijk een ondertekening in potlood zien.
33 De andere twee zijn F 1524 JH 1749 en F 1525 JH 1747.
34 Voor andere reproducties zie Bremmer 1910, afl. 11, nr. 88 en Meier-Graefe 1928, ill. 42.



366j Reproductie van cat. 368. Uit Plasschaert 1898.



366k *Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond* (F 1544 JH 1741), 1889. New York, collectie van Jo Carole en Ronald S. Lauder (beloofd als schenking aan Museum of Modern Art, New York).

Ook *Korenveld en cipressen* (*cat. 367*) is eerst in potlood opgezet (*afb. 366h*). Net als in het hiervoor beschreven werk gaf Van Gogh vervolgens in inkt ieder element zijn eigen lijnvoering, die sterk gerelateerd is aan het type penseelstreken in het schilderij. Alleen in de lucht, die in het schilderij gevuld is met wolken in verschillende tinten, moest hij de kleuren in een grafische taal omzetten. Hij koos daarbij voor lange dunne halen, kleine stipjes en het vrijlaten van het papier. De lijnen die de cipres vormen zijn stevig en zwierig en contrasteren met de bergen in de achtergrond, die zijn opgebouwd uit dicht bij elkaar geplaatste, fijne lijntjes. Waarschijnlijk werkte Van Gogh met ten minste twee tinten inkt. Ze zijn nu licht- en donkerbruin, terwijl een facsimile van deze tekening uit 1928 de kleuren toont als donkerbruin en groenbruin (*afb. 366i*). Door de verbleking van de inkt is het evenwicht in de tekening verstoord geraakt: de opzet in potlood, die oorspronkelijk geen rol speelde, is beter zichtbaar geworden, terwijl bepaalde delen, zoals de lucht, bijna helemaal verdwenen zijn. Door vergeling van het papier is de helderheid van de voorstelling nog verder afgenomen.

Het ommuurde korenveld na een storm (*cat. 368*) werd, zonder ondertekening, direct in pen in inkt uitgevoerd. Ook hier bracht Van Gogh differentiatie aan in de pennenstreken, al is dat minder in het oog springend doordat de lijnbreedte vrij constant is. Vergelijking met het schilderij maakt duidelijk dat de diversiteit in lijnvoering ook hier rechtstreeks terug te voeren is op de penseelstreken in het doek. Alleen de puntjes in de lucht komen daar niet voor en moeten, net als in veel tekeningen uit Arles, gelezen worden als een grafische vertaling van de kleur blauw. Ook in deze tekening is de inkt sterk verbleekt, waardoor de in het schilderij zo imposante witte wolken hier bijna niet meer zichtbaar zijn (*afb. 366j*). Het gevolg is dat de voorstelling haar balans heeft verloren.

Wilde begroeiing (*cat. 369*) is direct in inkt getekend. Van Gogh gebruikte daarbij een rietpen, een fijne pen en een penseel. Door de verbleking van de inkt – vooral waar die in dunne lijntjes is aangebracht, zoals in de luchtpartij – heeft de tekening aan kracht

ingeboet. De voor de serie zo typerende elementen als stilering en vulling van het hele blad met een grote variëteit aan pennenstreken is in deze prachtige tekening zo ver doorgevoerd dat de voorstelling bijna abstract is geworden. De uitwerking van de partij linksboven – de lucht met fijne parallelle streepjes en de bergen die massa hebben gekregen door steviger lijnen die de grillige vormen volgen – doet denken aan *Olijfbomen met de Alpilles in de achtergrond* (*afb. 366k*), een van de andere tekeningen naar schilderijen.

Pickvance is van mening dat de hierboven beschreven variaties in techniek mogelijk iets zeggen over de volgorde waarin de tekeningen zijn gemaakt, en dus ook iets over hun datering.[35] Hij ziet een ontwikkeling van zwaar en tonaal naar licht en ritmisch. Hoewel het verleidelijk is om naar zulke evoluties te zoeken, zijn er geen concrete aanwijzingen voor te vinden. Daarbij volgen de tekeningen de geschilderde voorbeelden. Verder is in de brieven uit juni slechts één vermelding van de tekeningen naar schilderijen terug te vinden. Op 25 juni beschrijft Van Gogh twee doeken van cipressen en deelt vervolgens mee: 'Ik zal je er tekeningen van sturen, samen met twee andere tekeningen die ik nog heb gemaakt. Dat zal me dezer dagen bezighouden. Een bezigheid vinden voor overdag, dat is het grote probleem hier. [...] Ik hoop je volgende week nieuwe tekeningen te sturen' [785/596].[36] We weten hierdoor dat twee niet nader te identificeren tekeningen op 25 juni af waren en de twee ciprestekeningen (F 1524 JH 1749 en F 1525 JH 1747) in de planning zaten.[37]

Gezien de systematische werkwijze en projectmatige aanpak die Van Gogh in zijn hele carrière als kunstenaar aan de dag heeft gelegd, en zijn hierboven aangehaalde opmerking over het vinden van een bezigheid voor overdag, ligt het voor de hand dat de overige bladen in de dagen tussen 25 juni en 2 juli, de dag van verzending, tot stand kwamen.[38] Omdat niet bekend is wanneer hij de eerste tekeningen begon, wordt de datering van de groep hier wat ruimer gehouden: tweede helft juni – 2 juli 1889.

35 In Otterlo 1990, p. 287.
36 'Je t'en enverrai des dessins avec deux autres dessins que j'ai encore faits. Cela me prendra ces jours-ci. Trouver de l'occupation pour la journee c'est la grande question ici. [...] j'espère semaine prochaine t'envoyer des nouveaux dessins.'
37 Pickvance suggereert in Otterlo 1990, p. 287 dat de niet geïdentificeerde tekeningen *cat. 366* en F 1494 JH 1742 zijn geweest.
38 Pickvance gaat in Otterlo 1990, p. 287 hier ook van uit en meent dat ze in twee groepen uiteenvallen: drie met ondertekening (cat. 367, F 1540 JH 1732, F 1544 JH 1741) en drie zonder (cat. 368, F 1548 JH 1726, F 1546 JH 1754). Hij zag daarbij echter over het hoofd dat F 1546 JH 1754 wel degelijk in potlood is opgezet.

366
Bomen met klimop in de tuin van de inrichting
Half juni-2 juli 1889
Potlood, rietpen en pen in bruine inkt, op velijn papier
62,3 x 47,1 cm
Blinddruk: LATUNE ET CIE BLACONS
Niet gesigneerd

Inv. d 439 V/1962
F 1522 JH 1695

Brieven
786/597, 788/W13, 791/603, 793/T12

HERKOMST
Juli 1889-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Bremmer 1910, afl. 11, nr. 88; De la Faille 1928, vol. 3, p. 155, vol. 4, pl. CLXXVII; Meier-Graefe 1928, ill. 42; De Gruyter 1961, p. 108 nr. 46; Londen 1968-69, p. 100 nr. 146; Tralbaut 1969, p. 292; Wadley 1969, p. 38; De la Faille 1970, pp. 528, 666; Hulsker 1977, pp. 390-92; New York 1986-87, p. 111; Amsterdam 1987, p. 456 nr. 2.531; Feilchenfeldt 1988, p. 136; Otterlo 1990, pp. 286, 287, 306 nr. 228; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 155, 397, vol. 2, pl. CLXXVII; Heenk 1995, p. 186; Hulsker 1996, pp. 391, 392; Amsterdam/New York 2005, pp. 310, 311 nr. 107.

TENTOONSTELLINGEN
1897 Groningen, geen cat. bekend; 1900-01 Rotterdam, nr. 61? [*f*150] [mogelijk cat. 358]; 1901 Zwolle, nr. 43?; 1902 Parijs, geen cat. bekend [Ffr. 375]; 1905 Amsterdam I, nr. 403 [*f*225]; 1906 Berlijn, nr. 80 (DM 750); 1908 München, nr. 75 (*f*400); 1908 Dresden, nr. 79 [*f*400]; 1908 Frankfurt am Main, nr. 86 (te koop); 1908 Den Haag & Amsterdam, resp. geen cat. bekend, nr. 91; 1910 Keulen & Frankfurt am Main, zonder cat. [*f*700]; 1910 Berlijn, nr. 69; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 30? [*f*1.000]; 1914-15 Amsterdam, nr. 189; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Utrecht, nr. 45; 1923 Rotterdam, geen cat.

bekend; 1923-24 Londen, nr. 3 [*f*2.500]; 1924 Bazel, nr. 92 [*f*3.000]; 1924 Zürich, nr. 92 (Sfr. 7.200); 1924 Stuttgart, nr. 14 [*f*3.000]; 1925 Parijs, zonder nr. [*f*3.000]; 1925 Den Haag, zonder cat.; 1927-28 Berlijn, nr. 91; 1928 Wenen & Hannover, nr. 91; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 91; 1929 Amsterdam, nr. 71; 1929-30 Rotterdam, nr. 52; 1930 Laren, nr. 30; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 51, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 224; 1932 Manchester, nr. 76; 1947 Rotterdam, nr. 90; 1947 Bazel, nr. 164; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 159; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 107, nr. 108; 1948-49 Den Haag, nr. 270; 1949-50 New York & Chicago, nr. 147; 1951 Amsterdam, nr. 78; 1952 Bazel, nr. 83; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 97; 1953 Den Haag, nr. 141; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 171; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 156; 1954-55 Bern, nr. 149; 1955 Antwerpen, nr. 328; 1955 Amsterdam, nr. 218; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 123; 1957 Breda, nr. 81; 1957 Marseille, nr. 77; 1957-58 Stockholm, nr. 77, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 139; 1959-60 Utrecht, nr. 89; 1960 Enschede, nr. 55; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 130; 1961 Scarborough, zonder cat.; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 129; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 129; 1963 Humlebæk, nr. 104; 1964 Washington & New York, nr. 104; 1965 Charleroi & Gent, nr. 70; 1966 Parijs & Albi, nr. 60; 1967 Lille & Zürich, nr. 62; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 60; 1968 Luik, nr. 60; 1968-69 Londen, nr. 146; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 105 & Columbus, nr. 37; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 105; 1971-72 Parijs, nr. 189; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 70; 1975 Malmö, nr. 80; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 80; 1977 Parijs, zonder nr.; 1990 Otterlo, nr. 228; 2005 Amsterdam & New York, nr. 107 [alleen Amsterdam].

367
Korenveld en cipressen
Half juni-2 juli 1889
Potlood, rietpen en pen in thans lichtbruine en donkerbruine inkt, op velijn papier
47,1 x 62,3 cm
Blinddruk: LATUNE ET C[IE] BLACONS
Niet gesigneerd

Inv. d 445 V/1962
F 1538 JH 1757

Brieven
786/597, 788/W13, 791/603, 793/T12

HERKOMST
Juli 1889-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Bremmer 1924, afl. 4, pp. 31, 32 nr. 32; De la Faille 1928, vol. 3, p. 159, vol. 4, pl. CLXXX; Marées-Gesellschaft 1928, pl. IX; Meier-Graefe 1928, ill. 48; Gaunt 1950, pp. 60, 61; De Gruyter 1961, p. 111 nr. 55; Londen 1968-69, p. 105 nr. 160; Wadley 1969, p. 39; De la Faille 1970, pp. 531, 667; Hulsker 1977, pp. 400, 406; New York 1986-87, p. 133; Amsterdam 1987, p. 460 nr. 2.555; Feilchenfeldt 1988, p. 137; Otterlo 1990, pp. 286, 310 nr. 232; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 159, 402, vol. 2, pl. CLXXX; Baer 1994, p. 136 nr. IX; Heenk 1995, p. 186; Hulsker 1996, pp. 400, 406; Amsterdam/New York 2005, pp. 52, 53, 316, 317 nr. 110.

TENTOONSTELLINGEN
1897 Groningen, geen cat. bekend; 1902 Parijs, geen cat. bekend [Ffr. 300]; 1905 Amsterdam I, nr. 428 [*f*200]; 1908 München, nr. 73 (*f*400); 1908 Dresden, nr. 77 [*f*400]; 1908 Frankfurt am Main, nr. 84 (te koop); 1908 Den Haag & Amsterdam, resp. geen cat. bekend, nr. 89; 1909-10 Berlijn, nr. 210 (niet te koop); 1910 Berlijn, nr. 57 [DM 1.000]; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 31 (niet te koop); 1914-15 Amsterdam, nr. 185; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1923 Utrecht, nr. 58; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 92; 1928 Wenen & Hannover, nr. 92; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 92; 1929 Amsterdam, nr. 76; 1929-30 Rotterdam, nr. 54; 1930 Laren, nr. 22?; 1930 Hilversum, geen cat. bekend; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 55, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 225; 1932 Manchester, nr. 74; 1937 Parijs, nr. 179; 1937 Oslo, nr. 37; 1938 Kopenhagen, nr. 37; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 133; 1947 Parijs, nr. 134; 1947 Genève, nr. 134; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 167; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 114, nr. 115; 1948-49 Den Haag, nr. 279; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 139; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 95; 1951 Saint-Rémy, nr. 95; 1951 Amsterdam, nr. 81; 1952 Bazel, nr. 86; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 104; 1953 Den Haag, nr. 147; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 174; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 160; 1955 Antwerpen, nr. 333; 1955 Amsterdam, nr. 222; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 130; 1957 Breda, nr. 82; 1957 Marseille, nr. 78; 1957-58 Stockholm, nr. 85, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 144; 1959 Aix-en-Provence, nr. 59; 1959-60 Utrecht, nr. 92; 1960 Enschede, nr. 60; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 134; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 134; 1963 Humlebæk, nr. 109; 1964 Washington & New York, nr. 109; 1965 Charleroi & Gent, nr. 73; 1966 Parijs & Albi, nr. 67; 1967 Lille & Zürich, nr. 69; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 68; 1968 Luik, nr. 68; 1968-69 Londen, nr. 160; 1969 Humlebæk, nr. 39; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 106 & Columbus, nr. 38; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 106; 1971-72 Parijs, nr. 196; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 74; 1974 Florence, nr. 18; 1977 Parijs, zonder nr.; 1990 Otterlo, nr. 232; 2005 Amsterdam & New York, nr. 110.

368
Het ommuurde korenveld na een storm
Half juni-2 juli 1889
Rietpen en pen in bruine inkt, op velijn papier
47,0 x 61,8 cm
Blinddruk: LATUNE ET C[IE] BLACONS
Niet gesigneerd

Inv. d 336 V/1962
F 1547 JH 1724

Brieven
786/597, 788/W13, 791/603, 793/T12

HERKOMST
Juli 1889-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Plasschaert 1898, ill.; De la Faille 1928, vol. 3, p. 161, vol. 4, pl. CLXXXII; Meier-Graefe 1928, ill. 46; Novotny 1953, p. 36; De la Faille 1970, pp. 533, 667; Hulsker 1977, pp. 396, 397, 400; Schwind 1985, pp. 6, 12; New York 1986-87, pp. 111, 158; Amsterdam 1987, p. 458 nr. 2.544; Feilchenfeldt 1988, p. 137; Otterlo 1990, pp. 286, 287, 307 nr. 229; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 161, 404, vol. 2, pl. CLXXXII; Heenk 1995, p. 186; Hulsker 1996, pp. 396, 397, 400.

TENTOONSTELLINGEN
1896-97 Parijs, zonder cat. [Ffr. 50]; 1898 Den Haag, buiten cat.; 1902 Parijs, geen cat. bekend [Ffr. 280]; 1905 Amsterdam I, nr. 425 [*f*225]; 1908 München, nr. 77 (*f*400); 1908 Dresden, nr. 81 [*f*400]; 1908 Frankfurt am Main, nr. 88 (te koop); 1908 Den Haag & Amsterdam, resp. geen cat. bekend, nr. 93; 1909-10 Berlijn, nr. 212 (niet te koop); 1910 Berlijn, nr. 55 [DM 600]; 1911 Frankfurt am Main, geen cat. bekend; 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 20 (niet te koop); 1923 Utrecht, nr. 57; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1923-24 Londen, nr. 11? [*f*2.500]; 1924 Bazel, nr. 91? [*f*3.000]; 1924 Zürich, nr. 91? (Sfr. 7.200); 1924 Stuttgart, nr. 13? [*f*3.000]; 1925 Parijs, zonder nr.? [*f*3.000]; 1925 Den Haag, zonder cat.?; 1927-28 Berlijn, nr. 89; 1928 Wenen & Hannover, nr. 89; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 89; 1929 Amsterdam, nr. 77; 1929-30 Rotterdam, nr. 55; 1930 Laren, nr. 37?; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 56, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 226; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 113; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 80; 1946 Kopenhagen, nr. 84; 1946-47 Luik, Brussel & Bergen, nr. 134; 1947 Parijs, nr. 135; 1947 Genève, nr. 135; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 168; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 115, nr. 116; 1948-49 Den Haag, nr. 281; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1951 Amsterdam, nr. 83; 1953 Zürich, nr. 105; 1953 Den Haag, nr. 149; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 176; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 161; 1955 Antwerpen, nr. 335; 1955 Amsterdam, nr. 223; 1957 Nijmegen, nr. 66; 1957-58 Stockholm, nr. 84, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 145; 1960 Enschede, nr. 61; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 132; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 95; 1967 Wolfsburg, nr. 115; 1990 Otterlo, nr. 229.

369
Wilde begroeiing
Half juni-2 juli 1889
Rietpen, pen en penseel in bruine inkt, op velijn papier
47,1 x 62,4 cm
Blinddruk: LATUNE ET C[IE] BLACONS
Niet gesigneerd

Inv. d 177 V/1962
F 1542 JH 1742

Brieven
786/597, 788/W13, 791/603, 793/T12

HERKOMST
Juli 1889-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 160, vol. 4, pl. CLXXXI; Van Dantzig 1952, pp. 29, 32; Londen 1968-69, pp. 105, 106 nr. 161; De la Faille 1970, pp. 532, 533, 667; Hulsker 1977, pp. 398, 400; Amsterdam 1987, p. 460 nr. 2.556; Otterlo 1990, pp. 284,285, 287, 314 nr 236; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 160, 403, vol. 2, pl. CLXXXI; Heenk 1995, p. 186; Hulsker 1996, pp. 398, 400; Amsterdam/New York 2005, pp. 52, 53, 320, 321 nr. 112.

TENTOONSTELLINGEN
1924 Stuttgart, nr. 15 (te koop); 1927-28 Berlijn, nr. 87; 1928 Wenen & Hannover, nr. 87; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 87; 1931 Amsterdam, nr. 221; 1932 Manchester, nr. 71; 1937 Parijs, nr. 166; 1937 Oslo, nr. 38; 1938 Kopenhagen, nr. 38; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 280; 1951 Amsterdam, nr. 82; 1952 Bazel, nr. 87; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Den Haag, nr. 148; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 175; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 162; 1954-55 Bern, nr. 155; 1955 Antwerpen, nr. 334; 1956 Haarlem, nr. 69; 1957-58 Stockholm, nr. 78, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1959 Aix-en-Provence, nr. 54; 1963 Amsterdam & Baden-Baden, nr. 121; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 94; 1967 Wolfsburg, nr. 114; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 69; 1968 Luik, nr. 69; 1968-69 Londen, nr. 161; 1975 Malmö, nr. 86; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 86; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 83; 1990 Otterlo, nr. 236; 2005 Amsterdam & New York, nr. 112.

370, 371
Studies van paarden en boeren

Technische gegevens 370, 371
zie p. 248

Dieren heeft Van Gogh zelden getekend. Toch nam hij zich al in Etten voor om deze te bestuderen, wat moet worden gezien in het verlengde van zijn wens om alle aspecten van het plattelandsleven vast te leggen. Daarom maakte hij in die tijd al studies van een ezel en een paard.[1] Ook in Den Haag schetste hij deze viervoeters en in juni 1883 tekende hij een armzalig paard, waaraan hij overigens een diepere betekenis toekende.[2]

Het getekende oeuvre uit Saint-Rémy bevat twee bladen met diverse schetsen van paarden, waarmee Van Gogh een aspect van het landelijke leven afbeeldde. Het ene blad, catalogusnummer 370, laat bovenaan een paard zien dat in zwart krijt in enkele lijnen is weergegeven. Daaronder tekende Van Gogh in bruin krijt een snelle, nogal hoekige en schematische weergave van twee ploegende paarden met daarachter twee boeren, waarvan een de ploeg vasthoudt. Wanneer het blad een kwartslag naar links wordt gedraaid, zijn rechts twee schetsen op de juiste manier te zien: twee paarden achter elkaar met daaronder vrijwel dezelfde voorstelling, behalve dat de dieren daar de andere kant uitkijken. Het velijn papier zat oorspronkelijk met de bovenrand in een tekenblok vastgelijmd.

De andere studies van paarden (*cat. 371*) zijn getekend op een blad velijn dat met de linkerrand ooit vastzat in hetzelfde blok als het hierboven beschreven vel.[3] Zij zijn gemaakt met bruin krijt met een zwarte zweem. Het is een snelle tekening van twee ploegende paarden met een boer met daaronder van links naar rechts een achterbeen van een paard en profil, twee paarden in dezelfde positie als in de bovenste voorstelling en de kont van een paard. Deze tekeningen zijn in vergelijking met catalogusnummer 370 iets krachtiger op papier gezet.

Gezien de overeenkomsten tussen de studies zullen zij in dezelfde periode zijn gemaakt, niet lang na elkaar. Mede omdat de tekeningen op de andere kant van de bladen, die wat stijl en motief betreft verder niets met deze ploegende paarden van doen hebben, te Saint-Rémy moeten zijn ontstaan (zie *cats. 429* en *453*), is het aannemelijk dat ook deze schetsen in die plaats tot stand kwamen. Voorts is er een interessant verband tussen de studies en een schilderij van begin september 1889 (*afb. 370a*). Van Gogh, die na een ziekteperiode van ongeveer zes weken weer aan de beterende hand was, liet Theo omstreeks 2 september weten dat hij 'gisteren weer een beetje' was begonnen met werken: 'iets wat ik uit mijn raam zie: een geel stoppelveld dat wordt geploegd; de tegenstelling tussen het paarse geploegde land en de stroken gele stoppels, achtergrond met heuvels' [799/602].[4] Om zijn woorden kracht bij te zetten, voegde hij een schets toe van deze voorstelling (*afb. 370b*). De paarden en profil met boer in catalogusnummer 371 hebben dezelfde positie als het paard en de ploeger met de hoed in het schilderij *Ommuurd veld met ploeger* (*afb. 370a*) en de briefschets hiernaar (*afb. 370b*).[5] Waarschijnlijk werden de schetsen op de hier besproken studies gemaakt voordat Van Gogh het penseel ter hand nam, en kunnen ze worden gedateerd op circa 1 september 1889.[6]

1 Zie Tekeningen 1, p. 33 en cat. 20.
2 Zie cat. 66 van Tekeningen 1. De voorstelling van dit vermoeide paard sloot aan bij Van Goghs overtuiging dat het leven weliswaar moeizaam is, maar dat er geen andere oplossing voor dat probleem was dan 'savoir souffrir sans se plaindre' ('weten hoe te lijden zonder zelfbeklag'). Zie brief 210/181 van 11 maart 1882.
3 Zie de inleiding, p. 41. Heenk 1995, p. 193, zag de overeenkomst wat betreft het papier over het hoofd en beweerde dat cat. 371 als enige blad bewaard was gebleven van een tekenblok. Zij wees wel op het verband in onderwerp met cat. 370.
4 'J'ai hier recommencé à travailler un peu – une chôse que je vois de ma fenêtre – un champ de chaume jaune qu'on laboure, l'opposition de la terre labourée violacée avec les bandes de chaume jaune, fond de collines.'
5 In De la Faille 1970 wordt gewezen op het verband tussen cat. 370 en F 625 JH 1768. Enkele weken later zou Van Gogh in zijn atelier F 706 JH 1794 schilderen, waarin ook een ploegend paard met een boer te zien is. De hoed van de figuur is vergelijkbaar met die in cat. 371.
6 Zowel in De la Faille 1970 als in Amsterdam 1987, nr. 2.646 wordt cat. 371 geplaatst in Auvers. Volgens de eerste is de stijl vergelijkbaar met die van de schetsen van koeien in cat. 463 en van een schets van ploegende paarden met een boer (deze schets, die werd gemaakt in een schetsboekje dat wordt bewaard in het Van Gogh Museum, is gepubliceerd in Van der Wolk 1986, p. 245). De tekentrant van laatstgenoemde schets is echter wat ronder dan die van cats. 370 en 371. Bovendien zijn er geen andere aanwijzingen dat cat. 371 in Auvers zou zijn gemaakt. Heenk 1995, p. 193 dateert cat. 371 als eerste in Saint-Rémy. Cat. 370 is altijd in Saint-Rémy gedateerd. De la Faille 1970 plaatst het werk vroeg in september 1889; Amsterdam 1987 dateert het september 1889; ook Heenk plaatst het blad in Saint-Rémy.



370 Studie van paarden en boeren



371 Studie van paarden en een boer



370a *Ommuurd veld met ploeger* (F 625 JH 1768), 1889. Particuliere collectie.



370b Briefschets van *Ommuurd veld met ploeger* (F 625 JH 1768), bij brief 799/602 van ca. 2 september 1889.

370
Studie van paarden en boeren
ca. 1 september 1889
Zwart en bruin krijt, op velijn papier
33,0 x 24,7 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 453

Inv. d 192 V/1962
F 1512v JH –

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Niet in De la Faille 1928; De la Faille 1970, pp. 524, 552, 666; niet in Hulsker 1977; Amsterdam 1987, p. 461 nr. 2.559; De la Faille 1992, vol. 1, p. 394, vol. 2, pl. CCXXXVI; Heenk 1995, pp. 193, 271; niet in Hulsker 1996.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

371
Studie van paarden en een boer
ca. 1 september 1889
Bruin krijt op velijn papier
24,7 x 32,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 429

Inv. d 245 V/1962
SD 1724v JH –

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Niet in De la Faille 1928; De la Faille 1970, pp. 585, 672; niet in Hulsker 1977; Amsterdam 1987, p. 475 nr. 2.646; De la Faille 1992, vol. 1, p. 460, vol. 2, pl. CCLV; Heenk 1995, pp. 193, 271; niet in Hulsker 1996.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

372, 373
Interieurs van de inrichting

Technische gegevens 372, 373
zie pp. 255, 256

Behalve over een slaapkamer beschikte Van Gogh in de inrichting over een atelier.[1] Dat bevond zich in de noordelijke vleugel en keek uit op de tuin, die het onderwerp is van vele tekeningen en schilderijen. Van Gogh maakte slechts drie werken waarin het interieur van het hospitaal centraal staat. Twee daarvan, *Raam in het atelier* (*cat. 372*) en *Vestibule in de inrichting* (*cat. 373*) bevinden zich in het Van Gogh Museum en worden hier behandeld. Het derde blad, *Gang in de inrichting*, behoort tot de collectie van The Metropolitan Museum of Art te New York (*afb. 372a*).[2]

De drie voorstellingen zijn gemaakt op grote vellen roze vergé papier met het watermerk AL (in banderol) PL BAS. In het vel met *Raam in het atelier* zijn twee horizontale scheuren gerepareerd – ter hoogte van het bovenste deel van het raam en het roodbruine vlak links daarvan – door aan de achterkant een horizontale strook van hetzelfde papier aan te brengen.[3] Dat Van Gogh deze ingreep zelf heeft uitgevoerd, blijkt uit het feit dat de verf op de plaats van de scheuren niet is onderbroken.

Van Gogh volgde bij de drie interieurs dezelfde werkwijze: hij maakte een opzet in zwart krijt en schilderde daarna in olieverf.[4] De manier waarop hij zijn penseel heeft gehanteerd, met ritmische, korte toetsen, roept de techniek van de rietpentekeningen in herinnering.[5] Door de sterke verwantschap in onderwerp, stijl en materiaalgebruik zijn de drie interieurgezichten in het verleden wel als een triptiek beschouwd.[6] Het staat echter niet vast dat Van Gogh ze als zodanig opvatte; in de briefwisseling komen de werken niet aan de orde.

Raam in het atelier is ook wel geïnterpreteerd als symbool voor Van Goghs gedwongen opsluiting – het raam is getralied.[7] Van Gogh had overigens al vaker het uitzicht uit een raam vastgelegd, zoals in Parijs, waar hij een soortgelijke voorstelling had getekend van een raam in restaurant *Chez Bataille*; in Arles schilderde hij het uitzicht op een slagerij.[8] *Raam in het atelier* is wel het enige voorbeeld in zijn oeuvre waarop een stukje van zijn werkkamer te zien is.

Het raam met uitzicht op een boom of struik staat in deze tekening centraal. Dat de atelierruimte op de eerste verdieping lag, kan worden opgemaakt uit een vergelijkbare foto uit de jaren vijftig, waarop eenzelfde raam met uitzicht te zien is (*afb. 372b*).[9]

In de vensterbank staan enkele potjes, flessen en een koker en op een tafel of kastje rechts in de voorgrond zijn drie dozen te zien; uit de achterste steken een paar penselen. Aan beide zijden van het raam hangen twee kunstwerken. De omkaderde voorstel-

1 Twee weken na aankomst in Saint-Rémy beschreef Van Gogh zijn nieuwe omgeving aan zijn broer en meldde dat hem wegens leegstand een extra kamer was toegewezen om in te werken. Zie brief 778/592 van ca. 23 mei 1889 en de inleiding, pp. 19, 20.
2 Zie voor informatie over deze werken ook Amsterdam/New York 2005, nrs. 113-115.
3 De strook is 5,5 x 21 cm groot.
4 Het gebruik van olieverf in cat. 372 werd voor het eerst opgemerkt in De la Faille 1928. Daarna wordt dit pas weer vermeld in Heenk 1995. Voor F 1529 JH 1808 en cat. 373 werd de olieverf voor het eerst vermeld in Heenk 1995, pp. 187, 188.
5 Dit werd voor het eerst opgemerkt met betrekking tot cat. 373 in Cooper 1955 I, pp. 84, 85. De parallelle penseelstreken zijn ook wel in verband gebracht met Japanse *crepons*, een type prent waarvan het papier met een speciale techniek gekreukeld werd nadat de voorstelling was gedrukt en dat tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw in Japan in zwang kwam. Van Gogh zou geprobeerd hebben dat effect door zijn penseelstreken te imiteren. Deze vergelijking is echter wat vergezocht. Voor meer informatie over deze techniek en het verband met Van Goghs schilderkunst, zie Amsterdam 1991 II, pp. 12, 52. A.S. Hartrick ging al eerder in op de gelijkenis tussen deze Japanse prenten en de schilderijen van Van Gogh, zie A.S. Hartrick, *A painter's pilgrimage through fifty years*, Cambridge 1939, p. 46. Zie ook Tokio 2000, p. 176.
6 Zie Pickvance in New York 1986-87, p. 93.
7 Rosenblum zag overeenkomsten tussen Van Goghs werk en dat van Caspar David Friedrich: hun raamgezichten waren volgens hem metaforen van een gesloten privéwereld die gescheiden was van de buitenwereld. Dergelijke werken zag hij als een symbolisch zelfportret. Zie Rosenblum 1975, p. 97.
8 Zie voor het Parijse werk Tekeningen 3, cat. 288. F 389 JH 1359 is het schilderij uit Arles. Zie ook Tokio 2000, p. 177.
9 Het lijkt erop dat de fotograaf, M.E. Tralbaut, heeft geprobeerd Van Goghs tekening na te bootsen qua standpunt; bovendien staan er ook flesjes in het raamkozijn. In Tralbaut 1969, p. 281 wordt voor het eerst de locatie van het atelier op de eerste verdieping beschreven. Meestal is echter Hulskers uit 1977 daterende (en onjuiste) bewering gevolgd, namelijk dat het atelier zich op de begane grond bevond.



372 Raam in het atelier



373 Vestibule in de inrichting



372a *Gang in de inrichting* (F 1529 JH 1808), 1889. New York, The Metropolitan Museum of Art.



372b Foto van een raam op de eerste verdieping van de inrichting, gemaakt door M.E. Tralbaut in de jaren vijftig. Amsterdam, Van Gogh Museum.

lingen aan de rechterzijde moeten tekeningen zijn, aangezien zij bestaan uit zwarte lijnen tegen een lichte achtergrond.[10] Links hangen doeken die niet zijn ingelijst. Het perspectief van het ateliergezicht is niet helemaal correct: de muur rechts van het raam lijkt gebogen, terwijl het raam in werkelijkheid in een rechte wand ligt.[11]

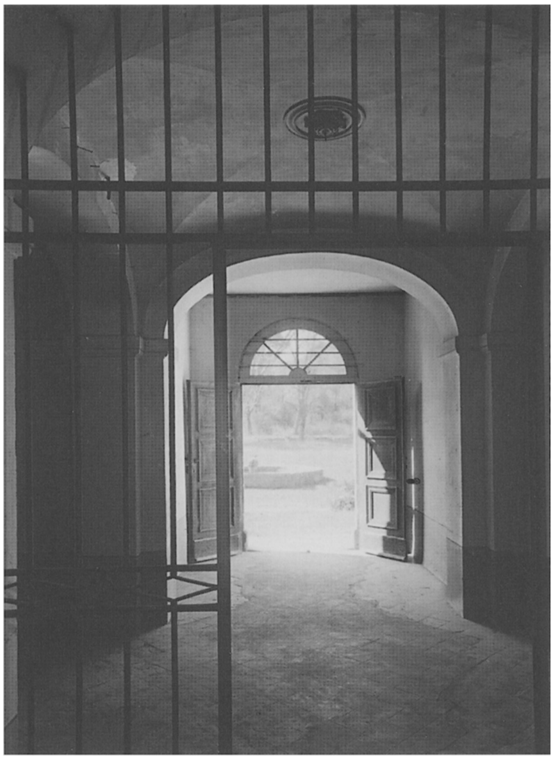
Het raam, de flessen, de tralies achter het raam en de vensterbank zijn eerst geschetst in zwart krijt. Ook in de tafel of het kastje rechtsonder is zwart krijt te zien, met daaroverheen donkere waterverf. Bij het schilderen van het uitzicht werden de krijtlijnen van de tralies uitgespaard. In de bovenste twee delen van de rechterhelft van het raam bleef het roze van het papier zichtbaar. In de andere raamvlakken trok Van Gogh met sterk verdunde verf lijnen waarmee hij het uitzicht schilderde. Alleen in het raamvlak linksonder schilderde hij eerst het uitzicht en daaroverheen de tralies.[12] De okerkleurige tint van de wanden contrasteert met het groen van de tuin, de blauwe lucht en de groen-blauwe tint van de boog.

In *Vestibule in de inrichting* steken de okerkleurige wanden en de bruine deuren en vloer af tegen de frisse kleuren buiten. Toen Van Gogh deze voorstelling schilderde, stond hij in de gang van de noordelijke vleugel van de inrichting en keek hij naar de hal met de openstaande deuren. Buiten is de tuin te zien met vooraan de fontein die is geschilderd in grijs en blauw, een combinatie die terugkomt in zuilen en bogen van de hal.[13] Het donkergroen van de tuin wordt herhaald in het schilderij en de portfolio tegen de muur.[14] De rechterdeurpost, de voet van de zuil uiterst links en een deel van de vloer bleven onbeschilderd.[15] In het najaar van 1889 zou Van Gogh enkele schilderijen vervaardigen van dezelfde ingangspartij, maar dan gezien vanuit de tuin (*afb. 372c*).[16] Vergelijking daarmee leert dat de rechthoekige vorm tussen de rechter-

10 Zie Amsterdam/New York 2005, p. 324.
11 Zie Amsterdam 1987, p. 266.
12 Bij het uiteinde van de rechterspijl in het raamvlak linksonder is te zien dat Van Gogh met een nat penseel over de krijtlijn heeft gestreken.
13 Van Gogh had eerder een tekening van deze fontein gemaakt. Zie cat. 357.
14 De aanwezigheid van de portfolio is voor het eerst vermeld in Toronto/Amsterdam 1981, pp. 152, 153.
15 In F 1529 JH 1808 gebruikte Van Gogh ook de roze tint van het papier door in enkele pilasters en in de tweede boog geen verf aan te brengen.
16 Buiten afb. 372c is de ingangspartij te zien op F 643 JH 1799 en F 730 JH 1841.



372c *Pijnboom voor de ingang van de inrichting* (F 653 JH 1840), 1889. Parijs, Musée d'Orsay.



372d Foto van corridor met hek, gemaakt door M.E. Tralbaut in de jaren vijftig. Amsterdam, Van Gogh Museum.

deuropening en de fontein in *Vestibule in de inrichting* deel uitmaakt van de trap die naar de toegang leidt.

Op een foto uit de jaren vijftig is in de ruimte voor de vestibule een metalen hek te zien (*afb. 372d*). Hoogstwaarschijnlijk stond dat er nog niet in de tijd van Van Gogh.[17]

Aangezien de interieurgezichten in de correspondentie niet ter sprake komen, is het moeilijk uitsluitsel te geven over de datering. Diverse auteurs hebben er uiteenlopende meningen over gehad. Nadat aanvankelijk was aangenomen dat het de inrichting te Arles betrof, worden de werken sinds 1926-28 gerekend tot de tekeningen uit de periode Saint-Rémy.[18] Hierbinnen zijn de interieurs ofwel in mei-juni 1889 geplaatst, of in oktober van dat jaar.

De auteurs die uitgingen van een ontstaan in mei-juni opperden dat Van Gogh deze werken had gemaakt om zijn nieuwe omgeving te verkennen en om zijn broer er een indruk van te geven.[19] Het frisse groen van het gebladerte in *Raam in het atelier* werd gebruikt als argument ter ondersteuning van deze theorie.[20] De datering in oktober kwam tot stand op basis van het kleurgebruik, of omdat men meende in de voorstelling van het interieur van het atelier een van de in die maand gemaakte schilderijen van bomen in de gestichtstuin te herkennen.[21] Deze werken in *Raam in het atelier* zijn echter geen schilderijen maar tekeningen en bovendien zijn ze zo schetsmatig weergegeven dat een dergelijke toeschrijving twijfelachtig is. Indien Van Gogh reeds gemaakte tekeningen heeft weergegeven, moet wel worden opgemerkt dat de cipres, die te zien is in het werk rechtsonder, pas vanaf half juni een rol zou gaan spelen in zijn (bestaande) oeuvre. Een datering vóór die tijd zou in dat geval dus niet voor de hand liggen.[22]

Hier wordt uitgegaan van een ontstaan in september of oktober 1889. Terwijl Van

17 In Tralbaut 1969, p. 289 wordt ervan uitgegaan dat Van Gogh het hek bewust niet heeft geschilderd. Dat zou ook het geval zijn in F 1529 JH 1808. Het ligt echter voor de hand dat het hek er nog niet was toen Van Gogh in de inrichting verbleef.

18 Cat. 372 werd voor het eerst in Saint-Rémy gedateerd in Amsterdam 1926, nr. 56; F 1529 JH 1808 in Londen 1926-27 en cat. 373 in De la Faille 1928.

19 Zie Bowness in Londen 1968-69, p. 102; De la Faille 1970 en Pickvance in New York 1986-87, nrs. 5-7.

20 Bogomilla Welsh-Ovcharov in Toronto/Amsterdam 1981, pp. 152, 153.

21 De composie van het werk rechtsboven is vergelijkbaar met die van F 640 JH 1800 of F 731 JH 1801. Zie Heenk 1995, p. 187 en Hulsker 1977, p. 416. De laatste verwijst naar F 731 JH 1801 en dateert de interieurs in de periode 5-22 oktober, toen Van Gogh gebrek aan schildermateriaal had. In Toronto/Amsterdam 1981, pp. 152, 153 ziet Welsh-Ovcharov gelijkenissen tussen het werk rechtsboven en F 640 JH 1800, maar zij is hier niet zeker van. In Amsterdam 1987, nr. 2.560 wordt vastgehouden aan oktober. In Bremen 2002-03, pp. 54, 55 worden de werken gedateerd in het najaar, maar met een vraagteken.

22 Zie New York 1986-87, p. 92 en Amsterdam/New York 2005, p. 324.



372e *Ingang van een steengroeve* (F 744 JH 1802), 1889. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Gogh in september herstellende was van een aanval, schilderde hij alweer. Hij voelde zich echter niet sterk genoeg om dat buiten te doen. Mogelijk heeft hij het idee opgevat om gedurende deze tijd behalve portretten en kopieën naar reproducties ook zijn omgeving binnen te tekenen. De enigszins gedempte tinten olieverf die voorkomen in de interieurgezichten zijn vergelijkbaar met die in de schilderijen van de zomer. De verf hiervoor (loodwit, Veronees groen, ultramarijn, kobalt, okergeel, okerrood, siena en beenzwart) had Van Gogh begin juli ontvangen, vlak voordat hij de aanval kreeg.[23] Behalve de kleur is in de doeken van de zomer ook de nadruk op grote vormen en massa's terug te vinden. Een voorbeeld van zo'n schilderij is *Ingang van een steengroeve* (*afb. 372e*), dat Van Gogh half juli schilderde, terwijl hij zijn aanval voelde opkomen.[24]

Opvallend is ten slotte ook de gelijkenis, zowel in stijl als in onderwerp, tussen de hier besproken interieurgezichten en het schilderij *Slaapzaal van het ziekenhuis* (*afb. 350b*). Van Gogh was met dit werk begonnen in april 1889, toen hij nog in Arles was. In Saint-Rémy nam hij het doek in oktober van datzelfde jaar weer onderhanden.[25] Hij bracht enkele wijzigingen aan en schilderde de vloer van de zaal opnieuw, nu met de voor Saint-Rémy zo typerende korte, spits toelopende penseelstreken.[26] Op vergelijkbare wijze als *Raam in het atelier* en *Vestibule in de inrichting* wordt *Slaapzaal van het ziekenhuis* gekenmerkt door het contrast tussen het frisse groen en de warme tinten bruin en okergeel.[27]

Mogelijk had Van Gogh de hier behandelde interieurgezichten al voltooid in september, zoals hierboven is geopperd, en ging hij de volgende maand opnieuw werken aan het schilderij van het ziekenhuis in Arles. Het is echter niet uitgesloten dat hij juist door *Slaapzaal van het hospitaal* op het idee kwam om de drie interieurgezichten te vervaardigen. Dat hij deze schilderde op papier had in dat geval een praktische reden: hij had geen doek meer; pas rond 24 oktober kreeg hij een nieuwe voorraad.[28]

23 De ontvangst van de verf wordt bevestigd in brief 786/597 van 2 juli 1889. In brief 781/594 van ca. 9 juni had Van Gogh de wens uitgesproken om weer met eenvoudigere kleuren, zoals de okers, te gaan beginnen. Hierin doet hij ook de bestelling van de in de tekst genoemde kleuren.
24 Zie brieven 798/601 en 806/607 van respectievelijk 22 augustus en 20 september 1889. Zie ook New York 1986-87, nr. 35, p. 149.
25 Zie brieven 768/W11 uit de periode 28 april – 3 mei; 814/W15 van ca. 21 oktober en 817/611 van ca. 25 oktober 1889.
26 Voor meer informatie over F 646 JH 1686 (afb. 350b) zie Winterthur 2003, pp. 530-33.
27 De vergelijking heeft plaatsgevonden op basis van een reproductie.
28 Zie brief 817/611 van ca. 25 oktober 1889. Hierin laat hij zijn broer weten dat hij 'de laatste dagen geen doek meer had' ('n'ayant pas de toile ces derniers jours'). Daarnaast bedankt hij hem voor de zending verf en doek die de vorige avond was gearriveerd.

372
Raam in het atelier
September- ca. 24 oktober 1889
Zwart krijt, penseel in olieverf en waterverf, op roze vergé papier
62,0 x 47,6 cm
Watermerk: AL (in banderol) PL BAS
Niet gesigneerd

Inv. d 337 V/1962
F 1528 JH 1807

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1927-30 bruikleen aan het Rijksmuseum, Amsterdam; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1927, ill. p. 53; De la Faille 1928, vol. 3, pp. 156, 157, vol. 4, pl. CLXXVIII; Rewald 1950, p. 68; Amsterdam 1958, nrs. 344, 345 + ill.; Londen 1968-69, p. 102 nr. 154; Tralbaut 1969, p. 294; De la Faille 1970, pp. 529, 666; Rosenblum 1975, p. 97; Hulsker 1977, p. 416; Toronto/Amsterdam 1981, pp. 152, 153 nr. 36a; New York 1986-87, pp. 86, 88, 89, 92, 93 nr. 7; Amsterdam 1987, pp. 266, 267, 461 nr. 2.560; Otterlo 1990, pp. 284, 285, 301 nr. 223; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 156, 157, 399, vol. 2, pl. CLXXVIII; Arnold 1995, pp. 325-27; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, p. 416; Silverman 2000, p. 403; Tokio 2000, pp. 90, 91, 177 nr. 27; Bremen 2002-03, pp. 54, 55 nr. 1; Amsterdam/New York 2005, pp. 53, 324, 325 nr. 114.

TENTOONSTELLINGEN
1914-15 Amsterdam, nr. 155; 1915 Den Haag, zonder cat.; 1926 Amsterdam, nr. 56; 1927 Parijs, zonder nr.; 1930 Amsterdam, nr. 117; 1931 Amsterdam, nr. 223; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 116; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 76; 1946 Kopenhagen, nr. 80; 1947 Groningen, nr. 68; 1947 Rotterdam, nr. 92; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 161; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 109, nr. 110; 1948-49 Den Haag, nr. 272; 1949-50 New York & Chicago, nr. 145; 1953 Zürich, nr. 98; 1953 Den Haag, nr. 142; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 168; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 154; 1954-55 Bern, nr. 150; 1955 Antwerpen, nr. 354; 1955 Amsterdam, nr. 228; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 128; 1957 Nijmegen, nr. 61; 1957-58 Stockholm, nr. 80, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 142; 1959 Aix-en-Provence, nr. 56; 1960 Enschede, nr. 56; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 134; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 130; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 130; 1963 Humlebæk, nr. 105; 1964 Washington & New York, nr. 105; 1965 Charleroi & Gent, nr. 72; 1966 Parijs & Albi, nr. 62; 1967 Lille & Zürich, nr. 64; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 62; 1968 Luik, nr. 62; 1968-69 Londen, nr. 154; 1969 Humlebæk, nr. 34; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 100 & Columbus, nr. 32; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 100; 1971-72 Parijs, nr. 191; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 71; 1979 Amsterdam, Tokio, Sapporo, Hiroshima & Nagoya, nr. 64; 1981 Toronto & Amsterdam, nr. 36a; 1986-87 New York, nr. 7; 1990 Otterlo, nr. 223; 2000 Tokio, nr. 27; 2002-03 Bremen, nr. 1; 2005 Amsterdam & New York, nr. 114.

373
Vestibule in de inrichting
September- ca. 24 oktober 1889
Zwart krijt, penseel in olieverf, op roze vergé papier
61,6 x 47,1 cm
Watermerk: AL (in banderol) PL BAS
Niet gesigneerd

Inv. d 176 V/1962
F 1530 JH 1806

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 157, vol. 4, pl. CLXXVIII; Novotny 1953, p. 36; Cooper 1955 I, pp. 84, 85 nr. 28; Londen 1968-69, p. 102 nr. 155; Tralbaut 1969, p. 293; Wadley 1969, p. 38; De la Faille 1970, pp. 529, 666; Hulsker 1977, p. 416; Toronto/Amsterdam 1981, pp. 152, 153 nr. 36b; New York 1986-87, pp. 88-90, 92, 93 nr. 5; Amsterdam 1987, p. 461 nr. 2.561; Feilchenfeldt 1988, p. 136; Otterlo 1990, pp. 284, 285, 300 nr. 222; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 157, 400, vol. 2, pl. CLXXVIII; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, p. 416; Silverman 2000, pp. 400, 401; Tokio 2000, pp. 88, 89, 176, 177 nr. 26; Amsterdam/New York 2005, pp. 53, 326, 327 nr. 115.

TENTOONSTELLINGEN
1897 Groningen, geen cat. bekend; 1909-10 Berlijn, nr. 219 (niet te koop); 1915 Den Haag, zonder cat.; 1914-15 Amsterdam, nr. 154; 1923 Utrecht, nr. 25; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 81; 1928 München, zonder cat.; 1928 Wenen & Hannover, nr. 81; 1928 Parijs, nr. 81; 1929 Amsterdam, nr. 72; 1930 Laren, nr. 35; 1930 Hilversum, geen cat. bekend; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 52, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 222; 1937 Parijs, nr. 77; 1937 Oslo, nr. 34; 1938 Kopenhagen, nr. 34; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 118; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 77; 1946 Kopenhagen, nr. 81; 1946-47

Luik, Brussel & Bergen, nr. 128; 1947 Parijs, nr. 129; 1947 Genève, nr. 129; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 163; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 116, nr. 117; 1948-49 Den Haag, nr. 273; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 99; 1953 Den Haag, nr. 143; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 169; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 153; 1954-55 Bern, nr. 151; 1955 Antwerpen, nr. 353; 1955 Amsterdam, nr. 227; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 127; 1957 Breda, nr. 85; 1957 Marseille, nr. 81; 1957-58 Stockholm, nr. 81, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 143; 1959 Aix-en-Provence, nr. 57; 1960 Enschede, nr. 57; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 131; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 131; 1963 Amsterdam, nr. 106; 1963 Humlebæk, nr. 106; 1964 Washington & New York, nr. 106; 1966 Parijs & Albi, nr. 63; 1967 Lille & Zürich, nr. 65; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 63; 1968 Luik, nr. 63; 1968-69 Londen, nr. 155; 1969 Humlebæk, nr. 35; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, nr. 101 & Columbus, nr. 33; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 101; 1971-72 Parijs, nr. 192; 1972 Bordeaux, nr. 65; 1972-73 München, nr. 310; 1975 Malmö, nr. 83; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 83; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 81; 1981 Toronto & Amsterdam, nr. 36b; 1986-87 New York, nr. 5; 1990 Otterlo, nr. 222; 2000 Tokio, nr. 26; 2005 Amsterdam & New York, nr. 115.

374-376
Natuurstudies en landschap met cipressen

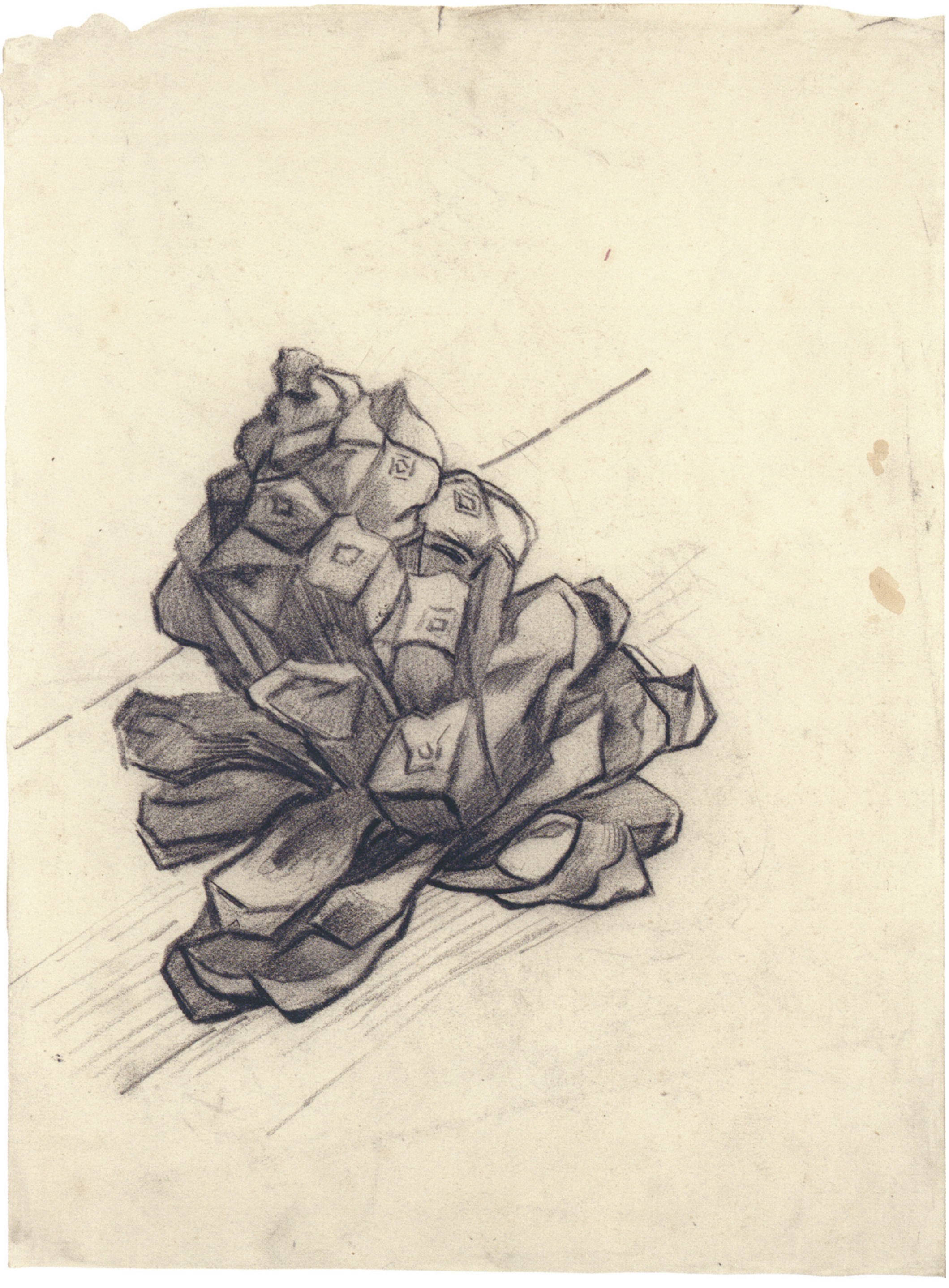
Technische gegevens 374-376
zie pp. 261, 262

Onder de bladen die afkomstig zijn uit een schetsboek dat Van Gogh in de eerste maanden van 1890 veelvuldig gebruikte, bevindt zich een aantal natuurstudies in zwart krijt: *Dennenappel* (*cat. 374*), *Studies van een dode mus* (*cat. 375*) en *Kastanjeblad met peul en landschap met cipressen* (*cat. 376*).[1] De bladen met de tekeningen *Dennenappel* en *Studies van een dode mus* zijn elk afzonderlijk uit het schetsboek losgetrokken;[2] op de keerzijde van beide bladen staan diverse studies van handen, eveneens in zwart krijt, die uit het voorjaar van 1890 stammen (*cats. 426, 427*). De bladen waarop de andere twee tekeningen zijn gemaakt, zijn ook uit het schetsboek losgeraakt maar zitten aan elkaar vast: links van *Kastanjeblad met peul* bevindt zich een landschap met cipressen en olijfbomen tegen de achtergrond van de Alpilles (deze verschillende tekeningen vormen één catalogusnummer, *cat. 376*). Deze potloodtekening staat ten opzichte van de botanische studie ondersteboven en werd door Van Gogh aan de linkerzijde afgekaderd. In de vouw tussen de twee voorstellingen zijn de bindgaten van het schetsboek zichtbaar. Op de achterkant van het deel met het kastanjeblad en de peul staan potloodschetsen van een perspectiefraam die waarschijnlijk al eerder zijn ontstaan, in mei of juni van 1889 (zie *cat. 365*). Op de keerzijde van het landschap tekende Van Gogh met potlood een gezicht op Saint-Rémy, dat waarschijnlijk rond half juni 1889 werd gemaakt (zie *cat. 365*).

De twee botanische studies en het blad met de vogels vertonen niet alleen overeenkomsten in onderwerp, tekenmateriaal en papier, maar ook in opzet en uitwerking. Zo schetste Van Gogh eerst met heel dunne lijntjes zwart krijt de globale vorm van de objecten. In de uitwerking van de motieven doezelde hij het krijt, en in de peul en het kopje van de mus rechtsboven zette hij korte streepjes die evenwijdig aan elkaar lopen. Een dergelijke plaatsing van streepjes komt sporadisch voor in tekeningen uit het najaar van 1889 (bijvoorbeeld *cat. 393* en F 1552 JH 1863), maar is typerend voor Van Goghs werk uit het voorjaar van 1890. Het kastanjeblad (*Aesculus hippocastanum*) is verdord en zal dus niet in voorjaar of zomer zijn getekend. Vanwege deze gegevens worden deze natuurstudies ruim gedateerd: najaar 1889-voorjaar 1890.[3] De dennenappel (*Pinus nigricans*) en de peul blijven nadat ze uit de boom zijn gevallen zeer lang in de originele staat en geven net zo min als de dode mus nadere aanwijzingen voor een nauwkeuriger datering.

Wanneer Van Gogh het landschap tekende is evenmin met zekerheid te zeggen. In het najaar van 1889 en de daaropvolgende winter schreef hij regelmatig dat hij bergen en cipressen als motief nog eens wilde aanpakken. Hij had het gevoel dat hij het ware karakter ervan nog niet goed had weten te treffen.[4] Het is mogelijk dat deze tekening een verkenning was voor een schilderij van een dergelijk motief en derhalve in het najaar van 1889 of de winter van 1889-90 gedateerd moet worden.[5] In dat geval zal het werk niet later dan februari 1890 ontstaan zijn, omdat Van Gogh in die maand door een zware crisis werd getroffen en daarna enkele maanden niet in staat was buiten de inrichting te werken.

1 Met dank aan Jelle Scharringa voor de identificatie van de vogel, de *Passer domesticus*. Zie voor de schetsboeken de inleiding, pp. 40, 41.
2 Het vel waarop *Dennenappel* is getekend zat met de bovenrand in het schetsboek vast, *Studies van een dode mus* met de rechterrand.
3 *Dennenappel* is voor het eerst gepubliceerd in Amsterdam 1987, p. 410 en werd daar, waarschijnlijk op basis van de handenstudies op de keerzijde, gerekend tot het Nuenense oeuvre. Volgens Heenk 1995, p. 189 ontstonden de schetsen van handen, en ook de dennenappel, echter in het voorjaar van 1890. De studie van het kastanjeblad met peul werd aanvankelijk in Saint-Rémy gedateerd (De la Faille 1928), later in Auvers (De la Faille 1970, Hulsker 1977, Hulsker 1996 en Amsterdam 1987) om in 1995 door Heenk op basis van het papier, de stijl en de datering van de tekeningen op het vel dat er aan vastzit, weer in Saint-Rémy (voorjaar 1890) geplaatst te worden. *Studies van een dode mus* werd aanvankelijk, op basis van de handenstudies op de keerzijde, in Antwerpen gedateerd. De editeurs van De la Faille 1970 waren de eersten die de tekening tot het oeuvre uit Saint-Rémy rekenden, een datering die door Heenk 1995 werd gevolgd. Hulsker 1977, Hulsker 1996 en Amsterdam 1987 gaan uit van een ontstaan in Nuenen.
4 Zie brieven 809/609 van 5 oktober, 825/615 van ca. 21 november en 830/617 van ca. 15 december 1889, 838/622 van 4 januari, 854/626a van 10 of 11 februari, 864/629 van 29 of 30 april, 878/614a van 25 mei en 881/638 van 3 juni 1890.
5 Er is geen schilderij bekend met deze voorstelling.



374 Dennenappel



375 Studies van een dode mus



376 Kastanjeblad met peul en landschap met cipressen



374a *Bergen bij Saint-Rémy* (F 622 JH 1766), 1889. New York, Solomon R. Guggenheim Museum. Schenking Justin K. Thannhauser.

Het blad kan echter ook veel eerder zijn ontstaan.[6] Zo vertoont de tekenstijl overeenkomsten met de ondertekening in *Korenveld met cipressen* (*afb. 366h*), een van de tekeningen die Van Gogh in juni-begin juli 1889 naar schilderijen maakte. De voorstelling met olijfbomen die klein afsteken tegen een enorme bergpartij in de achtergrond lijkt op die in het schilderij *Bergen bij Saint-Rémy* (*afb. 374a*) uit juli 1889.[7] Een ander argument voor een datering in de zomer van 1889 zijn de potloodtekeningen die op de keerzijde van dit blad en op het eraan vastzittende vel staan (*cat. 365*). Deze zijn zoals gezegd waarschijnlijk respectievelijk omstreeks half juni en in mei-juni 1889 ontstaan.

6 De la Faille 1970, Hulsker 1977, Amsterdam 1987 en Hulsker 1996 dateren de tekeningen allemaal in juni 1889.

7 In dat schilderij ontbreken echter de cipressen.

374
Dennenappel
Najaar 1889-voorjaar 1890
Zwart krijt op velijn papier
31,6 x 23,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 426

Inv. d 211 V/1971
F – JH –

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-71 V.W. van Gogh; 1971 Vincent van Gogh Stichting; 1971-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Niet in De la Faille 1928; niet in De la Faille 1970; niet in Hulsker 1977; Amsterdam 1987, p. 410 nr. 2.256; niet in De la Faille 1992; Heenk 1995, pp. 189, 194, 271; niet in Hulsker 1996.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

375
Studies van een dode mus
Najaar 1889-voorjaar 1890
Zwart krijt op velijn papier
23,8 x 31,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 427

Inv. d 200 V/1962
F 1360v JH 621

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 117, vol. 4, pl. CXXXIII; Tralbaut 1948, pp. 260-62, 274, 285, ill. XXXV; De Gruyter 1961, p. 102 nr. 32; De la Faille 1970, pp. 474, 550, 551, 660; Hulsker 1977, pp. 138, 139; Amsterdam 1987, p. 410 nr. 2.260; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 117, 350, vol. 2, pl. CXXXIII; Van Tilborgh 1993, p. 110 noot 3; Heenk 1995, pp. 189, 194, 271; Hulsker 1996, pp. 138, 139.

TENTOONSTELLINGEN
1914-15 Amsterdam, nr. 199?; 1915 Den Haag, zonder cat.?; 1947-48 Alkmaar, nr. 12; 1955 Antwerpen, nr. 160; 1959-60 Dordrecht & Amsterdam, nr. 24.

376
Kastanjeblad met peul en landschap met cipressen
Juni-juli 1889 en/of najaar 1889-voorjaar 1890
Zwart krijt en potlood, op velijn papier
23,8 x 63,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 365

Inv. d 209 V/1969
F 1611r JH 2058 en F 1541r JH 1730

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-69 V.W. van Gogh; 1969 Vincent van Gogh Stichting; 1969-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR [F 1611r JH 2058]
De la Faille 1928, vol. 3, p. 172, vol. 4, pl. CCIII; De la Faille 1970, pp. 549, 563, 669; Roskill 1970 II, p. 104; Hulsker 1977, pp. 470, 471; Amsterdam 1987, p. 478 nr. 2.659; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 172, 420, 421, vol. 2, pl. CCIII; Heenk 1995, pp. 193, 194, 271; Hulsker 1996, pp. 470, 471.

LITERATUUR [F 1541r JH 1730]
De la Faille 1928, vol. 3, p. 160, vol. 4, pl. CLXXX; De la Faille 1970, pp. 532, 667; Hulsker 1977, pp. 396, 398; Van der Wolk 1986, p. 266; Amsterdam 1987, p. 458 nr. 2.546; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 160, 402, vol. 2, pl. CLXXX; Heenk 1995, pp. 193, 271; Hulsker 1996, p. 398.

TENTOONSTELLINGEN [F 1611r JH 2058]
1953 Zürich, nr. 125; 1955 Antwerpen, nr. 356; 1955 Amsterdam, nr. 230; 1957-58 Stockholm, nr. 87, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 95.

TENTOONSTELLINGEN [F 1541r JH 1730]
Geen.

377-394
(Pijn)bomen in en nabij de tuin van de inrichting

Technische gegevens 377-394
zie pp. 284-287

Gedurende zijn verblijf in Saint-Rémy, van 8 mei 1889 tot 16 mei 1890, maakte Van Gogh diverse schilderijen en tekeningen van de tuin van de inrichting. Begin januari 1890 schreef hij aan Theo dat hij 'al die tijd nodig [had] gehad om het karakter van de pijnbomen, cipressen &c., in de zuivere lucht van hier te bekijken, de lijnen die steeds hetzelfde blijven en die je bij elke stap die je zet, weer tegenkomt' [838/622].[1] Eerder had hij de pijnbomen getypeerd als triest.[2]

Naast volwaardige werken zijn er 22 getekende studies op klein formaat bekend van bomen in de tuin van de inrichting of in de directe omgeving daarvan.[3] In het Van Gogh Museum worden achttien van die studies bewaard.[4] Op drie bladen in de collectie is aan beide zijden een tekening gemaakt (*cats. 383, 384, 387, 388, 394, 411*). Van de 22 werken houdt er niet één direct verband met een schilderij en in Van Goghs correspondentie komen de tekeningen niet ter sprake.

Binnen de hier besproken groep van achttien is het aantal tekeningen dat in de tuin van de inrichting werd gemaakt in de meerderheid: elf stuks. Ze bevatten elementen als de muur om de tuin, een bankje of een gebouw in de achtergrond.[5] Rechts in de voorgrond van catalogusnummer 389 is de fontein in de tuin te onderscheiden. Van Gogh schilderde in het najaar van 1889 een vergelijkbare voorstelling (*afb. 357a*).

Enkele van de andere studies die hier aan de orde zijn, werden waarschijnlijk gemaakt buiten de inrichting, in de buurt van de weg die daarnaartoe leidt (*afb. 377a*).[6] Van sommige voorstellingen is het moeilijk te bepalen of er een muur of een wandelpad op te zien is, zodat het niet duidelijk is waar ze precies tot stand kwamen.[7] *Schets van pijnbomen* (*cat. 394*) is een niet-voltooide studie waarop alleen links enkele pijnbomen te zien zijn.

Tijdens het maken van de studies heeft Van Gogh geëxperimenteerd met verschillende standpunten en stijlen. Een enkele keer koos hij ervoor een deel van de tuin vanaf een afstand te tekenen (*cats. 378, 381*), maar in de meeste gevallen plaatste hij enkele bomen in de voorgrond met de muur erachter. Soms steken de donkere bomen af tegen de luchtpartij, waar het papier blanco werd gelaten (*cats. 382, 387*). Ook bij het weergeven van de begroeiing maakte hij soms gebruik van het blanco papier door de uitgespaarde delen te laten contrasteren met het donkere tekenmateriaal (*cat. 388*).

Alle werken zijn vlotte schetsen, hoewel sommige ervan wat meer uitgewerkt zijn (*cats. 387, 391*). Veelal laten de studies een variatie aan beweeglijke lijnen zien (bijvoorbeeld *cats. 377, 379, 393*), soms is ook de contour van de boomstammen geaccentueerd (*cats. 379, 389*). Bij de meer realistische studies wordt het volume van de boomstammen benadrukt door korte horizontale, gebogen lijnen (bijvoorbeeld *cat. 382*), terwijl de stammen in andere bladen met korte verticale lijnen zijn aangeduid. Het meest in het oog springend zijn echter die tekeningen waarbij Van Gogh geen moeite heeft gedaan diepte en plasticiteit te suggereren. Het beste voorbeeld hiervan is *Amandelboom en muur in de tuin van de inrichting* (*cat. 391*), waarbij de vlakke vorm van de donkere

1 Brief van 4 januari 1890: Cela m'a pris tout le temps d'observer le caractère des pins, cyprès &c. dans l'air pur d'ici, les lignes qui ne changent pas et qu'on retrouve à chaque pas.'
2 Zie brief 830/617 van ca. 19 december 1889: 'désolés'.
3 Zie De la Faille-nummers F 1563-F 1582 en Hulsker-nummers JH 1811, JH 1809-JH 1818, JH 1820-JH 1831 en JH 1944.
4 In De la Faille 1970 wordt ten onrechte vermeld dat F 1567 JH 1828 deel uitmaakt van de collectie in het Van Gogh Museum. Cat. 473 werd ook altijd tot deze groep gerekend, maar is in Auvers ontstaan.
5 Cats. 377-379, 381, 382, 386-389, 391 en 392.
6 Zie cats. 383, 385 en 393. De pijnbomen die op afb. 377a te zien zijn, werden in februari 1956 door hevige vrieskou verwoest. Zie M. Bonnet, *St-Rémy-de-Provence: le temps retrouvé*, Saint-Rémy 1989, p. 45.
7 Cats. 380, 384 en 390.

boom afsteekt tegen de stenen muur. De tekening doet denken aan zijn kleurrijke schilderij naar Hiroshiges *De pruimenboomgaard bij Kameido* (*afb. 377b*).[8] Slechts één werk valt door zijn enorme schetsmatigheid uit de toon: *Bomen in de tuin van de inrichting* (*cat. 384*).

Hoewel de tekentrant en de composities variëren, zijn er in de studies grote overeenkomsten aan te wijzen in de techniek en ook in het type papier. De meeste tekeningen werden gemaakt met potloden in diverse diktes. Vijf zijn gemaakt in zwart krijt (*cats. 379, 380, 385, 393, 394*) en in twee gevallen tekende Van Gogh met potlood én zwart krijt (*cats. 381, 392*). In sommige gevallen werden de tekenmaterialen deels gedoezeld.[9]

Alle werken zijn gemaakt op velijnpapier. Er zijn in de serie twee soorten te onderscheiden: tien bladen hebben een formaat met een breedte tussen 17,5 en 21,5 centimeter en een lengte tussen 29,2 en 30,3 centimeter. De dikte varieert van 0,11 tot 0,15 millimeter (zie *cats. 377, 378, 382-384, 387-393*). Van Gogh scheurde deze velletjes uit grotere bladen papier voordat hij ging tekenen.[10] De andere studies zijn gemaakt op iets grotere vellen van een dunnere kwaliteit velijn, met een dikte van 0,08 millimeter.[11] De breedte daarvan ligt tussen 24,7 en 25,4 centimeter en de lengte tussen 32,4 en 33,0 centimeter (*cats. 379-381, 385, 386, 394*). Van Gogh gebruikte hetzelfde soort fragiele papier voor zijn studies van het ommuurde veld (*cats. 447- 452*). Ook enkele andere voorstellingen werden gemaakt op dit dunne papier (*cats. 411, 437, 440, 441, 455, 456*).

Door de variëteit in tekentrant is het moeilijk een verdeling aan te brengen of ontwikkeling aan te geven in de studies. Aangezien het uiterlijk van pijnbomen door het

8 Zie ook Bremen 2002-03, p. 74, nrs. 12-14.
9 Zie bijvoorbeeld cats. 379, 380, 384-386, 388 en 392-394. Een enkele keer maakte hij gebruik van een timmermanspotlood (zie bijvoorbeeld cat. 390).
10 Zie de inleiding, p. 40.
11 Cats. 379 en 386 zijn gedoubleerd: het originele blad is aan de achterzijde is verstevigd door middel van een vel papier van hetzelfde formaat.



377a Foto van de Allée de Saint-Paul, voor februari 1956. Uit M. Bonnet, *St-Rémy-de-Provence: le temps retrouvé*, z.pl. 1989, p. 45.

jaar heen vrijwel hetzelfde blijft, is het niet mogelijk te zeggen in welk seizoen de werken tot stand kwamen.[12] De vrije tekenstijl geeft ook geen duidelijkheid bij het dateren, en aangezien de studies in de brieven niet ter sprake komen, biedt die bron eveneens weinig houvast.

De studies die Van Gogh in en om de tuin van de inrichting heeft gemaakt, zijn in het verleden veelal gedateerd in oktober 1889. Toen hij in de eerste helft van oktober bijna door zijn verf heen was en geen doek meer had, stapte hij waarschijnlijk over op het tekenen.[13]

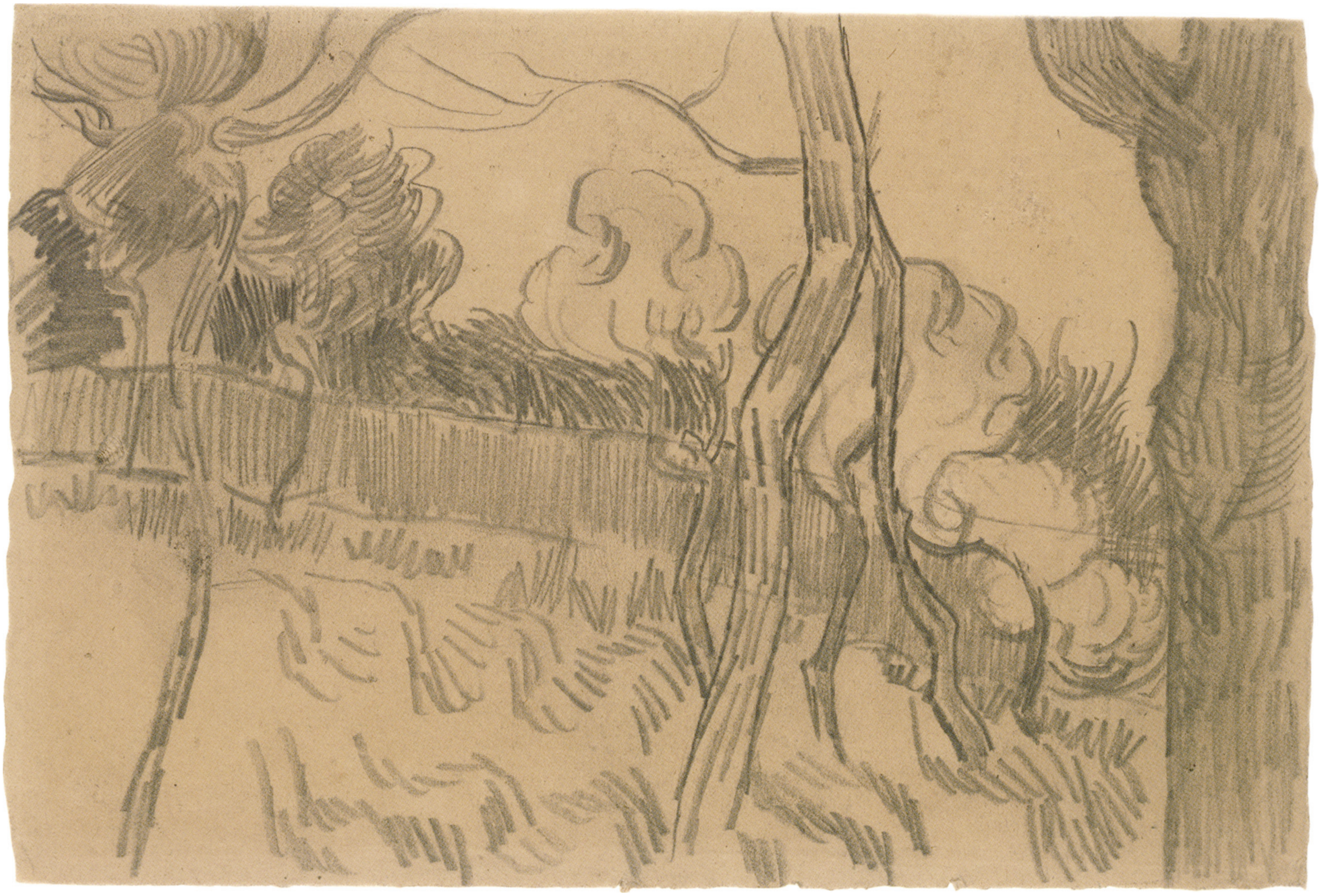
Het is echter niet uitgesloten dat hij in ieder geval een aantal van de tekeningen in het voorjaar van 1890 maakte, toen hij zwaar ziek was. In die periode was hij niet in staat om te schrijven en heeft hij slechts een vijftal schilderijen gemaakt, maar wel veel getekend.[14] Enkele schetsen geven aanleiding tot deze gedachte. Zo is er bijvoorbeeld in catalogusnummers 380 en 385 in de achtergrond een boerderij te zien die doet denken aan de hutten die Van Gogh in het voorjaar van 1890 vaak uit het hoofd tekende en een enkele keer schilderde.[15] Daarnaast bevat catalogusnummer 394, waarop slechts een begin van een tekening van pijnbomen is te zien, aan de achterzijde een tekening die onmiskenbaar aansluit bij de figuurstudies uit maart-april 1890 (zie *cat. 411*).

Aangezien er te weinig houvast is om nader te bepalen wanneer Van Gogh de werken heeft gemaakt, wordt hier uitgegaan van een ontstaan in oktober 1889 of tijdens de ziekteperiode maart-april 1890.[16]

12 Met dank aan Henry Brisse, botanicus.
13 Zie brief 810/610 van ca. 8 oktober 1889 waarin hij Theo meldt dat hij geen doek en geen verf meer heeft. De la Faille 1970 geeft een wat bredere datering, mei-herfst 1889.
14 Zie de inleiding, pp. 24-26 en cats. 396-425.
15 Zie bijvoorbeeld afb. 19 van de inleiding (F 673).
16 Deze mogelijkheid werd eerder geopperd in Bremen 2002-03, p. 74, nrs. 12-14.



377b *De pruimenboomgaard bij Kameido (naar Hiroshige)* (F 371 JH 1296), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.



377 Pijnbomen en muur in de tuin van de inrichting



378 (Pijn)bomen en muur in de tuin van de inrichting



379 Pijnbomen en muur in de tuin van de inrichting



380 Weg met bomen



381 Pijnbomen en muur in de tuin van de inrichting



382 Bomen en muur in de tuin van de inrichting



383 Bomen en muur in de tuin van de inrichting



384 Bomen in de tuin van de inrichting



385 Landschap met pijnbomen



386 Boom en muur in de tuin van de inrichting



387 Boom in de tuin van de inrichting



388 Bomen en muur in de tuin van de inrichting



389 Bomen, stenen bank en fontein in de tuin van de inrichting



390 Bomen in de tuin van de inrichting



391 Amandelboom en muur in de tuin van de inrichting



392 Pijnbomen en muur in de tuin van de inrichting



393 Pijnbomen naast een weg



394 Schets van pijnbomen

377
Pijnbomen en muur in de tuin
van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
20,1 x 29,6 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 255 V/1962
F 1563 JH 1824

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 164, vol. 4, pl. CLXXXVII; De la Faille 1970, pp. 538, 667; Hulsker 1977, pp. 416, 421; Amsterdam 1987, p. 461 nr. 2.563; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 164, 407, vol. 2, pl. CLXXXVII; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 421.

TENTOONSTELLINGEN
1975 Malmö, nr. 87; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 87; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 85.

378
(Pijn)bomen en muur in de tuin
van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
21,5 x 30,2 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 256 V/1962
F 1565 JH 1826

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 164, vol. 4, pl. CLXXXVII; De la Faille 1970, pp. 538, 667; Hulsker 1977, pp. 416, 421; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 461 nr. 2.564; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 164, 407, vol. 2, pl. CLXXXVII; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 421.

TENTOONSTELLINGEN
1955 Antwerpen, nr. 338; 1955 Amsterdam, nr. 224; 1956 Haarlem, nr. 73; 1957 Breda, nr. 83; 1957 Marseille, nr. 79; 1957-58 Stockholm, nr. 89, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend.

379
Pijnbomen en muur in de tuin
van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Zwart krijt op velijn papier
33,0 x 24,7 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 257 V/1971
F 1568 JH 1829

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-71 V.W. van Gogh; 1971 Vincent van Gogh Stichting; 1971-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 165, vol. 4, pl. CLXXXIX; De la Faille 1970, pp. 539, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 422; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 462 nr. 2.565; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 165, 408, vol. 2, pl. CLXXXIX; Heenk 1995, p. 192; Hulsker 1996, pp. 416, 422.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

380
Weg met bomen
Oktober 1889 of maart-april 1890
Zwart krijt op velijn papier
24,8 x 32,4 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 258 V/1962
F 1569 JH 1827

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 165, vol. 4, pl. CLXXXVIII; Londen 1962, pp. 12, 75, 76 nr. 58; De la Faille 1970, pp. 539, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 422; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 463 nr. 2.575; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 165, 408, vol. 2, pl. CLXXXVIII; Heenk 1995, p. 192; Hulsker 1996, pp. 416, 422; Boedapest 2006-07, pp. 146, 147 nr. 64.

TENTOONSTELLINGEN
1962 Londen, nr. 58; 2006-07 Boedapest, nr. 64.

381
Pijnbomen en muur in de tuin
van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood en zwart krijt, op velijn papier
25,4 x 32,4 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 259 V/1962
F 1570 JH 1821

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 165, vol. 4, pl. CLXXXVIII; Londen 1962, pp. 13, 75, 76 nr. 59; Londen 1968-69, p. 101 nr. 149; De la Faille 1970, pp. 539, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 421; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 462 nr. 2.566; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 165, 408, vol. 2, pl. CLXXXVIII; Heenk 1995, p. 192; Hulsker 1996, pp. 416, 421; Bremen 2002-03, pp. 74, 75 nr. 14.

Tentoonstellingen
1962 Londen, nr. 59; 1964 Zundert, nr. 27; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 97; 1967 Wolfsburg, nr. 117; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 72; 1968 Luik, nr. 72; 1968-69 Londen, nr. 149; 1998-99 Bazel, nr. 47; 2002-03 Bremen, nr. 14.

382
Bomen en muur in de tuin van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
30,3 x 20,7 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 263 V/1962
F 1571 JH 1818

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 165, vol. 4, pl. CLXXXIX; De la Faille 1970, pp. 539, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 418; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 462 nr. 2.567; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 165, 408, vol. 2, pl. CLXXXIX; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 418; Bremen 2002-03, pp. 74, 75 nr. 13.

Tentoonstellingen
1948-49 Den Haag, nr. 284; 1952-53 Parijs, nr. 160; 1954-55 Bern, nr. 156; 1955 Antwerpen, nr. 339; 1956 Haarlem, nr. 74; 1972 München, nr. 960; 2002-03 Bremen, nr. 13.

383
Bomen en muur in de tuin van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
29,2 x 18,5 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 384

Inv. d 262 V/1962
F 1572r JH 1830

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 165, vol. 4, pl. CLXXXIX; De la Faille 1970, pp. 540, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 422; New York 1986-87, p. 88; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 165, 409, vol. 2, pl. CLXXXIX; Amsterdam 1987, p. 462 nr. 2.568; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 422.

Tentoonstellingen
1945 Amsterdam, zonder nr.; 1954-55 Bern, nr. 157; 1955 Antwerpen, nr. 340; 1956 Haarlem, nr. 75; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 74; 1958 Bergen, nr. 75; 1966 Parijs & Albi, nr. 69; 1967 Lille & Zürich, nr. 71.

384
Bomen in de tuin van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
18,5 x 29,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 383

Inv. d 262 V/1962
F 1572v JH 1822

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 165, vol. 4, pl. CLXXXVIII; De la Faille 1970, pp. 540, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 421; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 462 nr. 2.569; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 165, 409, vol. 2, pl. CLXXXVIII; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 421.

Tentoonstellingen
Geen.

385
Landschap met pijnbomen
Oktober 1889 of maart-april 1890
Zwart krijt op velijn papier
25,0 x 32,5 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 261 V/1969
F 1573 JH 1823

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-69 V.W. van Gogh; 1969 Vincent van Gogh Stichting; 1969-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 165, vol. 4, pl. CXC; De Gruyter 1961, p. 109 nr. 49; De la Faille 1970, pp. 540, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 421; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 463 nr. 2.576; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 165, 409, vol. 2, pl. CXC; Heenk 1995, p. 192; Hulsker 1996, pp. 416, 421.

Tentoonstelling
1953 Zürich, nr. 109.

386
Boom en muur in de tuin van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
33,0 x 25,2 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 260 V/1971
F 1575 JH 1815

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-71 V.W. van Gogh; 1971 Vincent van Gogh Stichting; 1971-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 166, vol. 4, pl. CLXXXIX; De la Faille 1970, pp. 540, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 418; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 464 nr. 2.577; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 166, 409, vol. 2, pl. CLXXXIX; Heenk 1995, p. 191; Hulsker 1996, pp. 416, 418.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

387
Boom in de tuin van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
29,9 x 17,5 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 388

Inv. d 264 V/1962
F 1576r JH 1817

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 166, vol. 4, pl. CXC; De la Faille 1970, pp. 540, 541, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 418; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 462 nr. 2.570; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 166, 409, vol. 2, pl. CXC; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 418.

TENTOONSTELLINGEN
1914-15 Amsterdam, nr. 183?; 1915 Den Haag, zonder cat.?; 1953 Zürich, nr. 110; 1955 Antwerpen, nr. 341; 1956 Haarlem, nr. 76; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 75; 1958 Bergen, nr. 76; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 146; 1960 Enschede, nr. 62; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 98; 1967 Wolfsburg, nr. 118; 1999 Enschede, buiten cat.

388
Bomen en muur in de tuin van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
29,9 x 17,5 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 387

Inv. d 264 V/1962
F 1576v JH 1816

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 166, vol. 4, pl. CXCI; De la Faille 1970, pp. 540, 541, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 418; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 463 nr. 2.571; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 166, 410, vol. 2, pl. CXCI; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 418.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

389
Bomen, stenen bank en fontein in de tuin van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
19,6 x 29,1 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 265 V/1962
F 1577 JH 1820

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 166, vol. 4, pl. CXXCII; Londen 1968-69, p. 101 nr. 150; De la Faille 1970, pp. 540, 541, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 418; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 463 nr. 2.572; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 166, 410, vol. 2, pl. CXXCII; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 418.

TENTOONSTELLINGEN
1954-55 Bern, nr. 158; 1955 Antwerpen, nr. 342; 1956 Haarlem, nr. 77; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 76; 1958 Bergen, nr. 77; 1966 Parijs & Albi, nr. 70; 1967 Lille & Zürich, nr. 72; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 73; 1968 Luik, nr. 73; 1968-69 Londen, nr. 150; 1999 Enschede, buiten cat.

390
Bomen in de tuin van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
29,7 x 20,5 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 342 V/1962
F 1579 JH 1809

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 166, vol. 4, pl. CXCI; De la Faille 1970, pp. 541, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 417; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 464 nr. 2.578; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 166, 410, vol. 2, pl. CXCI; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 417.

Tentoonstellingen
1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 5? [*f* 1.000]; 1914-15 Amsterdam, nr. 146?; 1915 Den Haag, zonder cat.?; 1954-55 Bern, nr. 160; 1955 Antwerpen, nr. 344; 1972 München, nr. 962.

391
Amandelboom en muur in de tuin
van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood op velijn papier
29,8 x 20,6 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 341 V/1962
F 1580 JH 1810

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 166, vol. 4, pl. cxc; Wadley 1969, p. 40; De la Faille 1970, pp. 541, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 417; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 464 nr. 2.579; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 166, 410, vol. 2, pl. cxc; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 417; Bremen 2002-03, pp. 74, 75 nr. 12.

Tentoonstellingen
1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 114; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 87; 1946 Kopenhagen, nr. 90; 1947 Rotterdam, nr. 98; 1947-48 Alkmaar, nr. 73; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 285; 1966 Parijs & Albi, nr. 71; 1967 Lille & Zürich, nr. 73; 1975 Malmö, nr. 88; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 88; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 86; 1998-99 Bazel, nr. 45; 2002-03 Bremen, nr. 12.

392
Pijnbomen en muur in de tuin
van de inrichting
Oktober 1889 of maart-april 1890
Potlood en zwart krijt, op velijn papier
30,2 x 20,2 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 232 V/1962
F 1581 JH 1811

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 166, vol. 4, pl. cxci; De la Faille 1970, pp. 541, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 417; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 463 nr. 2.574; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 166, 411, vol. 2, pl. cxci; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 417.

Tentoonstelling
1953 Zürich, nr. 111.

393
Pijnbomen naast een weg
Oktober 1889 of maart-april 1890
Zwart krijt op velijn papier
20,5 x 29,8 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 230 V/1962
F 1582 JH 1814

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 166, vol. 4, pl. cxcii; De la Faille 1970, pp. 541, 668; Hulsker 1977, pp. 416, 417; New York 1986-87, p. 88; Amsterdam 1987, p. 464 nr. 2.580; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 166, 411, vol. 2, pl. cxcii; Heenk 1995, p. 187; Hulsker 1996, pp. 416, 417.

Tentoonstellingen
1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Maastricht & Heerlen, nr. 123; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 90; 1946 Kopenhagen, nr. 93; 1949-50 New York & Chicago, nr. 140; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 99; 1951 Saint-Rémy, nr. 99; 1955 Antwerpen, nr. 345; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, nr. 99; 1967 Wolfsburg, nr. 119; 1990 Dublin, zonder cat.; 1998-99 Bazel, nr. 46.

394
Schets van pijnbomen
Oktober 1889 of maart-april 1890
Zwart krijt op velijn papier
24,2 x 32,6 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 411

Inv. d 196 V/1962
F 1590r JH 1944

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 168 [als F 1590v], vol. 4, pl. cxci [als F 1590v]; Wadley 1969, p. 41; De la Faille 1970, pp. 543, 668; Hulsker 1977, pp. 442, 445; Amsterdam 1987, p. 470 nr. 2.616; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 168 [als F 1590v], 413, vol. 2, pl. cxci; Heenk 1995, pp. 191, 192; Hulsker 1996, p. 445.

Tentoonstellingen
Geen.

395
Berglandschap achter het ommuurde korenveld

Eerste drie weken van februari 1890
Zwart krijt op velijn papier
31,2 x 23,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 454

Inv. d 250 V/1962
F 1549v JH 1721

Van Gogh tekende dit landschap vanuit zijn slaapkamer, aan de oostkant van de inrichting. Wanneer hij recht voor zijn raam stond, zag hij een ommuurd korenveld met daarachter heuvels waarop her en der huizen stonden en olijf- en amandelbomen groeiden (*afb. 447a*). Stond hij meer naar links, dan had hij rechts zicht op de zuidkant van het korenveld waarachter een tweede ommuurd terrein lag. Bij een dergelijk gezichtspunt waren in de achtergrond de grillige vormen van de Alpilles zichtbaar, de bergrug ten zuiden van Saint-Rémy. Het is vanuit deze hoek dat Van Gogh *Berglandschap achter het ommuurde korenveld* heeft getekend.

De staande voorstelling is met zwart krijt getekend op een vel dat waarschijnlijk uit hetzelfde schetsboek afkomstig is als veel van de tekeningen uit de eerste maanden van 1890.[1] In de voorgrond is met gebogen lijnen het jonge koren weergegeven; dezelfde losse lijnvoering komt terug op het tweede plan, in de bomen en de heuvel links. Contrasterend met deze vlotte tekenstijl is de solide wijze waarop de muren, de huizen en de bergen in de achtergrond zijn neergezet: deze hebben stevige contouren, zijn voorzien van een nauwkeurige arcering en het zwarte krijt is er gedoezeld. De voorste muur is de zuidmuur van het korenveld waar Van Gogh op uitkeek, de muur daar schuin achter is de oostelijke afsluiting van het aangrenzende veld.[2] In deze muur bevindt zich een klein, stenen gebouw met een pannendak. Dit schuurtje is in de tekening wat groot uitgevallen en lijkt een huis te zijn dat tegen de muur is aangebouwd. Tussen de voorste muur en het gebouw is een figuur zichtbaar. Achter de tweede muur verschijnt nog net het dak van een huis en hoger op de heuvel is een gebouw met een verspringend dak te zien. Tussen deze twee bouwwerken staat een hoge, smalle schuur. Rechts van de huizen loopt tussen de bomen een weggetje de heuvel op. Links en rechts en in de voorgrond zijn verticale en diagonale lijnen zichtbaar die niets met de voorstelling te maken hebben. Waarschijnlijk stonden deze al op het blad toen Van Gogh het gebruikte voor het berglandschap.

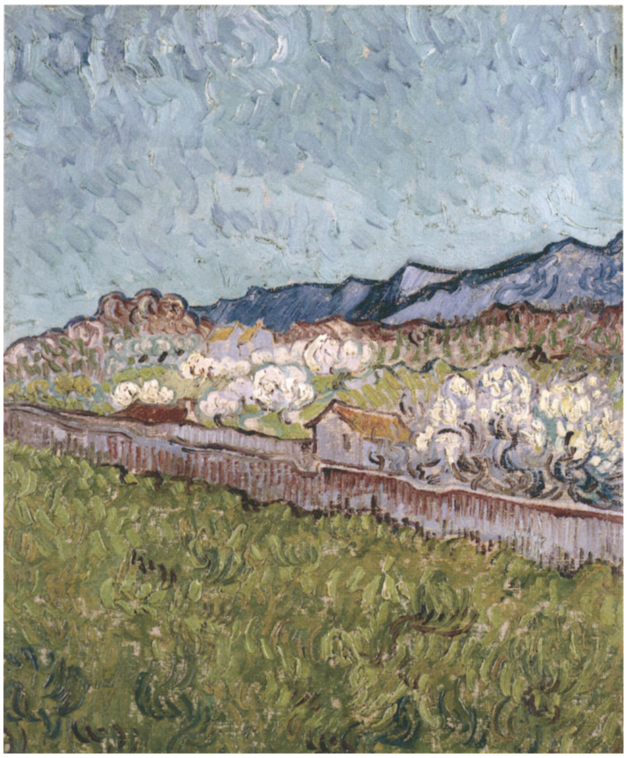
De tekening diende als voorstudie voor een schilderij dat maar iets groter is (*afb. 395a*, 35,2 x 30,1 cm): Van Gogh maakte op het blad uitgebreide kleurnotities en bracht de compositie over op het doek.[3] Hiermee is deze tekening zeer uitzonderlijk in het getekende werk uit Saint-Rémy.[4] Hoe Van Gogh bij het kopiëren van de voorstelling te werk ging, is niet helemaal duidelijk. Op een aantal essentiële plekken – de bergtoppen, de cipres links op de heuvel en diverse hoekpunten van het huis met het verspringende dak – bevinden zich heel fijne gaatjes. De tekening vertoont echter geen sporen van tekenmateriaal in of rond de gaatjes, wat je zou verwachten als ze gebruikt zouden zijn om plekken op het onderliggende doek te markeren. Mogelijk markeerde Van Gogh met de gaatjes deze plaatsen op een tweede vel, dat hij wel voor dit doel gebruikte. Opmerkelijk is namelijk dat in het schilderij op de plek van het genoemde huis sporen zwart krijt of houtskool aanwezig zijn.[5]

Elementen die als zodanig in beide werken precies overeenkomen zijn de muren, de

1 Zie voor de kenmerken van dit schetsboek en voor de identificatie van de bladen die ertoe behoord hebben de inleiding, p. 40. De afmetingen, dikte en structuur van het papier komen met deze bladen overeen. De scheurrand aan de bovenzijde vertoont echter op de plekken van de bindgaten zulke grote lacunes dat de precieze locatie van die gaatjes niet meer te meten valt.
2 De la Faille 1928 zag deze tweede muur aan voor een weg.
3 In de luchtpartij staat van links naar rechts genoteerd: 'taches blanches et ocre foncé/vert/emeraude pâle/bleu outremer/violet brun'. In het middenplan staat in dezelfde richting: 'rose et vert/vert bleu/bleu [of blanc]/blanc/rose/rose/orange/rouge jaune/jaune violet'. De muur draagt de aanduiding 'noir' en van boven naar beneden staat in het veld: 'vert chrome/violet [...]/paille/paille/orange et vert cru'. Bowness zag in Londen 1968-69, pp. 104, 105 een verband met *Ommuurd korenveld met maaier* (F 618 JH 1773), waarmee het echter weinig overeenkomsten vertoont. In De la Faille 1970 wordt de tekening voor het eerst in verband gebracht met F 723 JH 1722 (afb. 395a).
4 Zie ook Pickvance in Otterlo 1990, pp. 22, 23. Van Gogh gebruikte *Grote nachtpauwoog* (cat. 351) later ook voor een schilderij, wat van de tekening nog geen voorstudie maakt. Van *Tuin van de inrichting* (F 1545 JH 1851) en *Ommuurd korenveld met opkomende zon* (F 1552 JH 1863) is ook wel beweerd dat ze aan de geschilderde versies voorafgingen (respectievelijk in Hendriks/Van Tilborgh 2001, p. 155 en Bremen 2002-03, p. 96).
5 Op de plaatsen van de andere gaatjes in het blad is de verflaag in het schilderij te dik om de aanwezigheid van tekenmateriaal vast te stellen.



395 Berglandschap achter het ommuurde korenveld



395a *Gezicht op de Alpilles* (F 723 JH 1722), 1890. Amsterdam, Van Gogh Museum.



395b *Amandelbloesem* (F 671 JH 1891), 1890. Amsterdam, Van Gogh Museum.

verscheidene huizen, de man achter de muur en de vorm van de bergrug. De exacte locatie van die laatste is evenwel anders dan in de tekening: hij ligt hoger. Een andere wijziging ten opzichte van de tekening is de hoek waaronder de voorste muur in het vlak staat, namelijk schuiner dan in de tekening. Hierdoor wordt het rechterdeel van de voorgrond verkleind.[6] De veranderingen in de plaatsing van muur en gebergte zorgen ervoor dat het vlak binnen de driehoek tussen de voorste muur en de bovenrand van de heuvels in het schilderij groter is dan in de tekening. Andere aanpassingen zijn het vergroten van de luchtpartij, het weglaten van de hoge schuur tussen de twee huizen en de cipres op de heuvel links.[7]

Een ander aspect waarin het doek lijkt af te wijken van de tekening zijn de gebruikte kleuren. De afgedekte randen van het schilderij tonen echter aan dat veel tinten in de loop der tijd verkleurd zijn; zij lagen oorspronkelijk in de meeste gevallen dicht bij de door Van Gogh op de tekening genoteerde kleuren. Het 'noir' dat hij daar in de muur schreef moet niet al te letterlijk genomen worden: Van Gogh gebruikte die term voor donkere kleuren in het algemeen en hij is aldus goed van toepassing op de donkerpaarse en bruine kleur die de muur oorspronkelijk moet hebben gehad. Op de tekening bevinden zich verfresten die in kleur overeenkomen met het schilderij; zij wijzen erop dat Van Gogh dit blad er bij het schilderen bij had.[8]

Op basis van de afwijkende kleuren in het schilderij is wel beweerd dat de tekening niet een voorstudie voor het schilderijtje was, maar dat beide werken ter voorbereiding dienden van een groter, volwaardiger tableau.[9] Een dergelijke werkwijze strookt echter niet met die van Van Gogh. De kleine doekjes die in zijn oeuvre uit Saint-Rémy voorkomen, maakte hij doorgaans naar grote schilderijen met eenzelfde voorstelling en niet ter voorbereiding erop.

6 Deze verandering is waarschijnlijk te wijten aan het feit dat Van Gogh bij het overbrengen van de voorstelling het blad iets naar rechts gedraaid op het doek had liggen.
7 De voorgrond lijkt in het schilderij kleiner dan in de tekening, maar het doek is op een te klein raam gespannen waardoor de geschilderde voorstelling aan alle zijden doorloopt op de randen die om het spanraam gevouwen zijn. Het eerste plan zal in het schilderij oorspronkelijk even groot geweest zijn als in de tekening.
8 Deze verfresten zijn groen, wit en lichtblauw.
9 Van Heugten in Amsterdam 1991 I, p. 42; Heenk 1995, p. 193; Dorothee Hansen in Bremen 2002-03, p. 98.

Zowel de tekening als het schilderij is lange tijd in juni 1889 gedateerd. Daarbij werd echter voorbijgegaan aan de bloeiende amandelbomen die zich op de heuvels bevinden. Dit zijn de eerste van de bloesembomen die met hun witte of roze bloemen in de Provence tot bloei komen, iets dat al aan het eind van de winter, in februari en maart plaatsvindt.[10] Van Gogh had zich erg verheugd op de bloesemtijd en hoopte zijn reeks schilderijen van bloeiende fruitbomen uit Arles voort te kunnen zetten. Zijn plannen werden echter verstoord door de nieuwe aanval van zijn ziekte, die hem op 22 februari trof en het hele seizoen van de bloeiende bomen aanhield. Toen hij zich weer beter voelde schreef hij aan Theo: 'Ik ben ziek geworden in de tijd dat ik bezig was aan de Amandelbloesem. Als ik door had kunnen werken, kun je daaruit afleiden dat ik nog andere bloeiende bomen gemaakt zou hebben. Nu is het al weer bijna voorbij, de bloeiende bomen, heus, het zit me niet mee' [864/629].[11] Het door hem genoemde schilderij *Amandelbloesem* (*afb. 395b*) schilderde hij voor zijn pasgeboren neefje en is het enige andere werk uit Saint-Rémy waarin de bloesem is weergegeven.[12]

10 Deze datering werd voor zowel de tekening als het schilderij voor het eerst geopperd door Van Heugten in Amsterdam 1991 I, p. 42. De voorstelling op de keerzijde van deze tekening, een studie van een stoel en een hand (cat. 454), dateert uit ongeveer dezelfde periode.

11 'Je suis tombé malade à l'epoque où je faisais les fleurs d'amandier. Si j'avais pu continuer à travailler, tu peux de là juger que j'en aurais fait d'autres des arbres en fleur. A présent c'est déjà presque fini les arbres en fleur, vraiment j'ai pas de chance.'

12 Zie brieven 856/627 en 857/W20 van 19 februari en 863/628 van 24 april 1890. Theo en Jo van Gogh-Bonger kregen op 31 januari 1890 een zoontje en noemden hem net als zijn oom Vincent Willem.

Herkomst

1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1931-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur

De la Faille 1928, vol. 3, p. 162 [als F 1549r], vol. 4, pl. CLXXXIII [als F 1549r]; Londen 1968-69, pp. 104, 105 nr. 159; De la Faille 1970, pp. 534, 537, 667; Hulsker 1977, pp. 394, 396; Amsterdam 1987, p. 458 nr. 2.545; Otterlo 1990, pp. 22, 23; Amsterdam 1991 I, p. 42; De la Faille 1992, vol. I, pp. 162, 405 [als F 1549r], vol. 2, pl. CLXXXIII; Heenk 1995, p. 193; Hulsker 1996, pp. 394, 396; Bremen 2002-03, pp. 98, 99 nr. 26.

Tentoonstellingen

1927-28 Berlijn, nr. 84; 1928 Wenen & Hannover, nr. 84; 1928 München, zonder cat.; 1928 Parijs, nr. 84; 1929 Amsterdam, nr. 78 [als 1549r]; 1929-30 Rotterdam, nr. 56 [als 1549r]; 1931 Amsterdam, nr. 220 [als 1549r]; 1945 Amsterdam, zonder nr. [als 1549r]; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 81 [als 1549r]; 1946 Kopenhagen, nr. 85 [als 1549r]; 1947 Rotterdam, nr. 95 [als 1549r]; 1948-49 Den Haag, nr. 282; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 106 [als 1549r]; 1955 Antwerpen, nr. 336 [als 1549r]; 1956 Haarlem, nr. 70; 1957 Nijmegen, nr. 67 [als 1549r]; 1966 Parijs & Albi, nr. 68; 1967 Lille & Zürich, nr. 70; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 70 [als 1549r]; 1968 Luik, nr. 70 [als 1549r]; 1968-69 Londen, nr. 159 [als 1549r]; 2002-03 Bremen, nr. 26.

ISBN 978 90 400 8351 8

Vincent van Gogh
Tekeningen
Arles, Saint-Rémy
& Auvers-sur-Oise
1888-1890
Van Gogh Museum
Deel 4 band 1

Het Van Gogh Museum in Amsterdam beheert meer dan tweehonderd schilderijen en ongeveer vijfhonderd tekeningen van Vincent van Gogh, de grootste en meest representatieve verzameling van zijn werk ter wereld. Deze collectie, afkomstig van de familie Van Gogh, wordt in omvangrijke bestandscatalogi ontsloten. De tekeningen worden in vier, de schilderijen in drie publicaties besproken.

Vincent van Gogh, Tekeningen 4, Arles, Saint-Rémy & Auvers-sur-Oise 1888-1890, is het vierde en laatste deel van de bestandscatalogus over de tekeningen en behandelt de 176 bladen uit de collectie in het Van Gogh Museum die de kunstenaar in de Provence en in Auvers-sur-Oise maakte. In deze laatste jaren van zijn leven kwam de kunstenaar tot een heel eigen stijl en ontstonden zijn meest indrukwekkende tekeningen. Een belangrijke inspiratiebron daarbij was de Japanse prentkunst. Van Gogh maakte niet alleen vlotte pentekeningen, maar ook werken in kleur. Behalve zelfstandige bladen tekende hij zowel voorstudies voor schilderijen als ook kopieën naar geschilderd werk. Meer dan 250 steunillustraties, waaronder veel historische foto's en schilderijen van Van Gogh, plaatsen de tekeningen in een, niet eerder getoonde, rijke én kleurrijke context.

Marije Vellekoop is conservator Tekeningen en Prenten in het Van Gogh Museum.
Roelie Zwikker is als wetenschappelijk medewerker verbonden aan het Van Gogh Museum.

VAN GOGH
MUSEUM

Waanders Uitgevers

